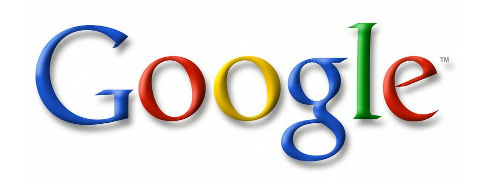
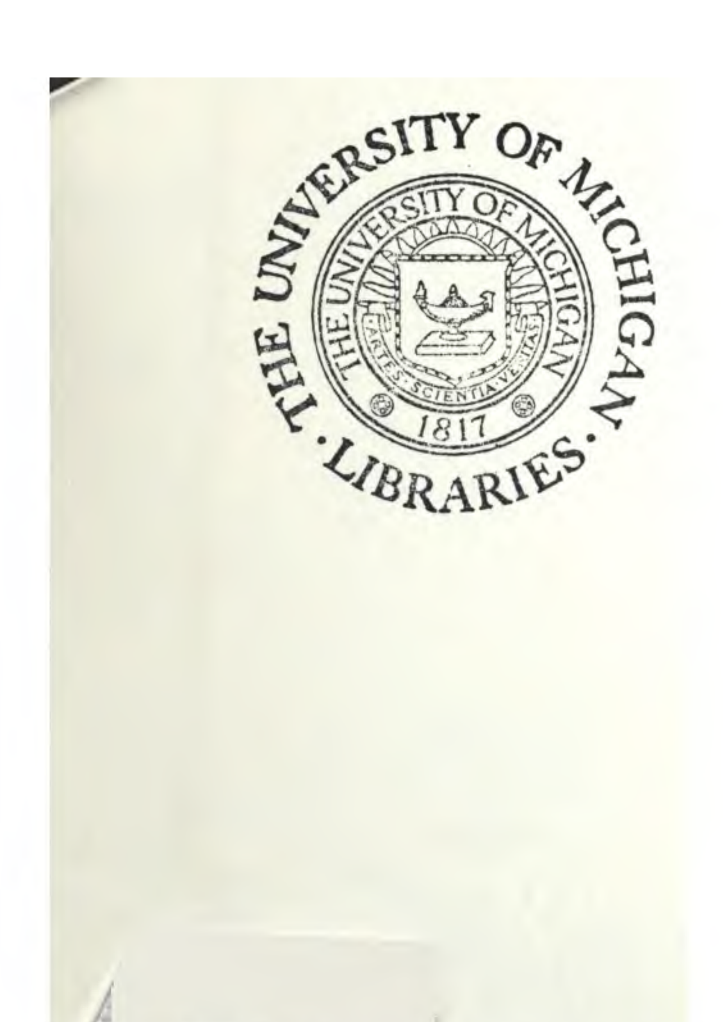

Google


THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
·LIBRARIES·
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES·SCIENTIA·VERITAS
1817


THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
·LIBRARIES·
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES·SCIENTIA·VERITAS
1817

ESSAI

SUR

L'ORIGINE DE LA GRAVURE

EN BOIS ET EN TAILLE-DOUCE.

ESSAI

SUR

L'ORIGINE DE LA GRAVURE

EN BOIS ET EN TAILLE-DOUCE,

ET SUR LA CONNOISSANCE DES ESTAMPES

DES XVe. ET XVIe. SIÈCLES;

Où il est parlé aussi de l'origine des Cartes à jouer et des Cartes géographiques;

SUIVI

De Recherches sur l'origine du Papier de Coton et de Lin; sur la Calligraphie, depuis les plus anciens temps jusqu'à nos jours; sur les Miniatures des anciens manuscrits; sur les Filigranes des papiers des XIVe., XVe. et XVIe. siècles; ainsi que sur l'origine et le premier usage des Signatures et des Chiffres dans l'art de la typographie.

by Hendrik Janssen

TOME PREMIER,

AVEC XX PLANCHES.

PARIS,

Chez F. SCHOELL, rue des Fossés-Saint-Germain-l'Auxerrois, n°. 29.

1808.

A SON ALTESSE SÉRÉNISSIME,

MONSEIGNEUR

CH.-MAURICE DE TALLEYRAND,

Prince de Bénévent, Vice-Grand-Electeur, et Grand-Chambellan de S. M. l'Empereur des François et Roi d'Italie, faisant les fonctions d'Archi-Chancelier d'État.

MONSEIGNEUR,

L'HONNEUR que j'ai d'être attaché à Votre Altesse Sérénissime, et la reconnoissance que je Vous dois, sont des titres bien précieux pour mon cœur, et sur lesquels j'ose m'appuyer pour Vous offrir cet Essai sur l'origine de la Gravure, comme un

foible, mais sincère hommage de mon entier dévouement, ainsi que du profond respect avec lequel je suis,

MONSEIGNEUR,

De Votre Altesse Sérénissime,

Le très-humble et très-obéissant serviteur et bibliothécaire,

JANSEN.

PRÉFACE.

Quoique l'ouvrage que nous présentons ici ne soit qu'un simple essai, nous espérons cependant qu'il ne sera pas inutile à ceux qui se proposent d'étudier les matières dont il traite, et qu'il offrira même quelque agrément aux littérateurs à qui elles sont déjà familières, en leur rappelant des faits qui auroient pu échapper à leur mémoire, ou en leur en indiquant peut-être d'autres qui ne leur étoient pas encore connus.

Ce travail, on le voit, étoit susceptible d'un grand développement, mais qui auroit demandé des avances considérables, et auquel d'ailleurs des circonstances particulières ne nous ont pas permis de nous livrer. Nous n'avons fait, en quelque sorte, que

rassembler des matériaux; mais ces matériaux, nous osons le dire, sont pris dans les meilleures sources; et c'est avec confiance que nous citons comme nos principales autorités, MM. *de Heinecke*, *de Murr*, *Strutt*, *Breitkopf*, *Meerman*, *Sardini*, *Astle*, *Fiorillo*, *Lessing*, *Schwarz*, *Papillon*, *Fournier*, *Bullet*, *Watelet*, *Huber* et *Rost*, *de la Serna*, *Fischer*, etc., etc., que nous avons tous consultés contradictoirement, afin de parvenir à mieux connoître la vérité. C'est au lecteur à juger si le peu que nous avons fait suffit pour engager une main plus habile à édifier un monument littéraire, que nous ne faisons, pour ainsi dire, qu'indiquer.

Ouvrages du même auteur.

1. Remarques historiques sur l'état de la Religion Chrétienne au Japon, par M. Onno-Zwier van Haren; traduites du hollandois; 1 vol. in-12. Paris, 1778.
2. Lettres écrites de Portugal, sur l'état ancien et actuel de ce royaume; traduites de l'anglois; in-8°. Paris, 1780.
3. Lettres familières de Winckelmann; traduites de l'allemand; 2 vol. in-8°. Paris, 1781.
4. Histoire géographique, physique, naturelle et civile de Hollande; extrait de l'ouvrage hollandois de M. de Berckhey. 4 vol. in-12. Bouillon, 1782.
5. Lettres sur Herculanum, Pompéia, Stabia, etc., par Winckelmann; traduites de l'allemand et de l'italien; 1 vol. in-8°. Paris, 1784.
6. Recueil de Pièces sur les Arts, par Winckelmann; traduit de l'allemand; 1 vol in-8°. Paris, 1785.
7. Les Aventures de Friso, roi des Gangarides et des Prasiates, poëme de M. Guillaume de Haren; suivi de quelques autres pièces du même auteur; traduites du hollandois; 2 vol. in-8°. Paris, 1785.
8. Œuvres du chevalier A. R. Mengs, sur la théorie de la Peinture; traduit de l'italien; 2 vol. in-4°. Paris, 1786.
9. Le Grand Livre des Peintres, par Gérard Lairesse; traduit du hollandois; 2 vol. in-4°. Paris, 1787.
10. Recueil de Pièces intéressantes concernant les

belles-lettres, les beaux-arts, les antiquités et la philosophie; traduit de différentes langues; 6 vol. in-8°. Paris, 1787 et suiv.

11. Tableaux d'Arithmétique linéaire du Commerce, des Finances et de la Dette nationale d'Angleterre; suivis d'un Essai sur la meilleure manière de faire des Emprunts publics; par W. Playfair; traduit de l'anglois; 1 vol. in-4°., avec 12 planches enluminées. Paris, 1789.

12. Histoire de l'Art chez les Anciens, par Winckelmann, avec des notes et des supplémens; traduite de l'allemand et de l'italien; 3 vol. in-4°. Paris, 1790 et 1794.

13. Dissertations sur les Variétés naturelles qui caractérisent la Physionomie des hommes des divers climats et des différens âges; suivie de Réflexions sur la Beauté, particulièrement sur celle de la tête, avec une manière nouvelle de dessiner toutes sortes de têtes avec la plus grande exactitude. Œuvre posthume de P. Camper. On y a joint une Dissertation du même auteur, sur la meilleure forme des souliers. Traduites du hollandois; 1 vol. in-4°., avec 11 planches. Paris, 1791.

14. Histoire du Charbon de terre et de la Tourbe; suivie de la meilleure manière d'épurer ces deux combustibles, et d'employer avec utilité leurs différens produits; par M. Pfeiffel, traduit de l'allemand; 1 vol. 12. Paris, 1796.

15. Voyages de Stavorinus à Batavia, à Bantam, aux

Moluques, etc.; traduits du hollandois; 3 vol. in-8°. Paris, 1798.

16. De l'Allégorie, ou Recueil de Pièces sur cette matière, par Winckelmann, Sulzer et Addison; traduit de l'allemand et de l'anglois; 2 vol. in-8°. Paris, 1799.

17. Voyage dans l'intérieur de l'Afrique, par Van Rhenen; traduit du hollandoisi; n-8°. Paris, 1799.

18. De la Culture du Tabac en France, avec la Méthode de cultiver et de préparer cette plante en Hollande; suivi d'un Plan pour l'établissement d'une Caisse de prévoyance destinée à diminuer la mendicité; in-8°. Paris, 1801.

19. Œuvres de Pierre Camper qui ont rapport à l'histoire naturelle, à la physiologie et à l'anatomie comparée; traduites du hollandois. 3 vol. in-8°. et atlas de 34 planches. Paris, 1803.

20. Esquisse d'une nouvelle Classification de Minéralogie; suivie de quelques Remarques sur la Nomenclature des Roches; par M. Jean Pinkerton; traduite de l'anglois; in-8°. Paris, 1803.

21. Analyse de la Beauté, par G. Hogarth, traduit de l'anglois; suivie d'une Description de tous les ouvrages de peinture et de gravure de cet artiste. 2 vol. in-8°. Paris, 1805.

22. Rose et Damète, roman pastoral, par M. Loosjes; traduit du hollandois; 1 vol. in-18. Paris, 1806.

23. Œuvres du chevalier Josué Reynolds, contenant

ses Discours académiques, ses Notes sur l'Art de Peindre, de du Fresnoy, etc.; traduites de l'Anglois. 2 vol. in-8°. Paris, 1806.

24. Tableau statistique de la Hollande en 1804, traduit du hollandois. 1 vol. in-8°. Paris, 1807.

ESSAI

SUR

L'ORIGINE DE LA GRAVURE

EN BOIS ET EN TAILLE-DOUCE.

CHAPITRE PREMIER.

Des principes de la peinture qu'on peut appliquer aux estampes.

Un tableau ne se distingue d'une estampe que par le coloris et par la manière dont il est exécuté; les principes qui constituent leur beauté sont d'ailleurs les mêmes; et l'on considère une estampe, comme on considère un tableau, sous le double rapport de son ensemble et de ses parties. L'ensemble d'une estampe peut produire un bon effet, tandis que ses parties offrent des défauts quand on les examine séparément.

Pour qu'une estampe soit belle dans son ensemble, il faut que les règles de l'*invention*, de l'*ordonnance*, de l'*accord* et du *clair-obscur* y soient bien observées; et pour obtenir ce même effet dans les parties, on y doit apporter les mêmes soins relativement au *dessin*, à l'*expression*, à la *grâce* et à la *perspective*.

Avant que d'examiner les parties d'une estampe, on s'occupe d'abord de son ensemble; ainsi que le peintre commence par concevoir l'idée générale de son sujet, qu'il dispose ensuite de manière à y donner la plus belle forme et le

plus grand effet de lumière. Son dernier travail est de terminer les différentes parties; de même que le statuaire dégrossit son marbre, avant que de songer à donner de la *morbidesse* et de la vie aux membres de ses figures.

Par l'*invention* (terme que les peintres emploient quelquefois dans un sens plus limité) nous entendons ici la disposition générale d'une estampe, comme représentant un trait d'histoire quelconque. Suivant M. Reynolds, l'invention du peintre ne consiste pas dans la faculté de créer le sujet, mais dans celle de disposer dans son esprit le sujet de la manière qui convient le mieux à son art, soit qu'il l'ait imaginé, soit qu'il l'ait emprunté des poëtes, des historiens ou d'une simple tradition; ce qui lui donne autant de peine, et peut-être davantage, que s'il avoit inventé entièrement lui-même toute l'histoire, puisqu'il est obligé de suivre les idées qu'il a reçues, et (s'il est permis de s'exprimer ainsi) de les traduire dans un autre art. C'est dans cette traduction que consiste l'invention du peintre: il doit modeler ces idées dans son imagination. C'est donc ici que commence ce que, dans le langage des peintres, on appelle *invention*, par laquelle on entend non-seulement la composition ou l'art de mettre le tout ensemble; mais encore celui de bien mé-

nager le fond, l'effet du clair-obscur et l'attitude de toutes les figures, ainsi que la place de tous les accessoires qui se trouvent dans le tableau et qui forment une partie du tout (1).

Il faut que le peintre consulte les règles du théâtre, qui lui enseignent à ne choisir qu'un seul moment donné, qui doit toujours être le plus intéressant du sujet qu'il traite. Par exemple, veut-il représenter la *Mort d'Ananie*, il faut qu'il prenne le moment où ce prophête tombe expirant à terre, sans y rien mêler de ce qui a précédé ou suivi cet instant; et que toutes les autres figures concourrent à faire connoître cet accident, par l'expression de la crainte ou de l'étonnement.

Quant aux caractères des figures, ils doivent répondre au sujet qu'on traite; c'est-à-dire, que l'artiste doit se conformer à la vérité de l'histoire, si le sujet est historique, ou à ce que nous apprend la mythologie, s'il est tiré de la fable.

Il faut de plus qu'il choisisse et dispose de la manière la plus convenable ses figures; de façon que les principales, celles qui ont le plus de part

---

(1) *Œuvres de Josué Reynolds, tom. II, pag.* 155 de la traduction françoise que j'en ai donnée.

à l'action, frappent le plus la vue et fixent surtout l'attention. Cette règle est la première qui demande à être observée dans un sujet historique. On peut aussi faire valoir ces figures, soit en les éclairant d'une forte lumière, soit en leur donnant quelque attitude ou quelque expression remarquable, et quelquefois par le concours de deux ou trois de ces moyens réunis.

La dernière partie de l'invention consiste dans la manière de bien disposer les accessoires. Par accessoires on entend les objets qui, à la rigueur, pourroient ne pas entrer dans la composition, et dont la place n'y est pas indispensablement assignée. Ils doivent être employés d'après ce que les circonstances du temps et du lieu exigent relativement au sujet qu'on traite; sans nuire cependant à l'affection principale qu'on se propose d'inspirer. Bassan a souvent péché contre la subordination des accessoires, en remplissant d'animaux les premiers plans des tableaux qu'il a pris dans l'histoire sainte; de sorte que ce n'est quelquefois qu'avec peine qu'on découvre dans quelque coin le sujet qu'il a eu l'intention de représenter.

C'est lorsque toutes ces règles sont exactement observées, qu'on peut dire que l'invention a toute la perfection qu'on peut désirer.

Le second point qu'il ne faut pas négliger relativement au tout ensemble, c'est l'*ordonnance*, qui est le résultat de la disposition des objets qui sont dans le tableau. L'invention n'a pour objet que de faire servir toutes les parties à former un tout; mais un tout qui résulte de l'unité du sujet, non de l'effet de l'objet; car les figures peuvent être ordonnées de manière qu'elles représentent le trait d'histoire d'une façon expressive (qui est le but de l'invention) sans offrir néanmoins l'agréable combinaison qui est nécessaire pour que le tableau plaise à l'œil. Cette combinaison tient à l'ordonnance. L'invention est parfaite dans le carton de Raphaël qui représente *St.-Paul prêchant à Athènes*, où les caractères des figures sont rendus de manière à nous offrir ce sujet avec le plus grand intérêt. Cependant les différentes parties sont loin d'y être agréablement combinées. Si Rubens eût voulu ordonner ce que Raphaël a conçu ici, il est certain que l'effet de l'ensemble auroit été fort différent.

Après avoir indiqué ce qui distingue l'invention de l'ordonnance, nous allons expliquer plus clairement ce qu'on entend par cette dernière partie.

On sait qu'un seul objet suffit pour occuper

nos sens ou notre entendement. C'est là ce qui rend l'unité ou l'ensemble si nécessaire dans un tableau. Il faut que l'œil puisse saisir tout à-la-fois le tableau entier comme un seul objet; sans quoi l'esprit n'est pas satisfait. Il peut, à la vérité, se reposer successivement avec plaisir sur les différentes parties; mais tout ouvrage de l'art qui ne plaît que de cette manière, est aussi défectueux que le seroit une machine dont les ressorts et les rouages seroient proprement exécutés, mais qui manqueroient d'ensemble dans leur mouvement, et ne pourroient par conséquent pas produire l'effet auquel ils seroient destinés.

L'ordonnance ou l'art de grouper et de combiner les figures et les différentes parties d'un tableau, contribue donc beaucoup à produire un bel ensemble. Quand les parties sont disposées sans intelligence, elles ne servent point à se faire valoir les unes les autres : elles ne sont alors que des parties; mais elles deviennent un tout lorsqu'elles sont disposées avec art.

Il faut beaucoup d'intelligence pour placer chaque groupe de manière qu'il présente avec avantage les figures dont il est composé, ou laisse apercevoir du moins l'action particulière de chaque figure.

Il ne peut y avoir de beau groupe sans con-

traste. Par *contraste* on entend l'opposition des parties entr'elles. La monotonie dans l'attitude, dans l'expression, etc., des figures d'un groupe fatigue l'œil. Dans le carton de la *Prédication de St-Paul* le contraste des figures est admirablement beau ; tandis que dans la *Mort d'Ananie* le groupe des apôtres est désagréable par le défaut de contraste.

Ce n'est pas seulement dans les figures d'un groupe que le contraste est nécessaire ; il faut qu'on le trouve aussi entre les différens groupes, et généralement entre les objets qui composent le tableau. Dans l'excellent carton des *Apôtres aux portes du temple*, les figures du groupe principal sont parfaitement bien contrastées ; mais le groupe voisin est disposé à peu près de la même manière ; ce qui, avec les colonnes torses, donne une désagréable régularité à ce tableau.

Le peintre judicieux se gardera bien cependant de montrer trop d'art dans le contraste de ses figures et de ses groupes. Il faut qu'il dispose les diverses parties de sa composition de façon que l'ensemble paroisse moins l'ouvrage de l'art que l'effet du hasard. Dans *le Sacrifice de Lystre*, le peintre n'a baissé la tête du taureau que pour mieux faire grouper les figures qui se

trouvent placées autour; mais l'attitude de ces figures s'accorde si bien avec celle du taureau, et l'ensemble en est ordonné avec tant d'intelligence, que, malgré que les figures soient groupées avec le plus grand art, tout y semble naturel. Le reste de ce groupe offre un exemple du contraire : on y voit une quantité de têtes qui paroissent manifestement n'être placées là que pour remplir un vide.

Mais comme l'ensemble ou l'unité est une partie essentielle de la beauté, il faut convenir que les compositions où il n'y a qu'un seul groupe sont celles qu'on doit regarder comme les plus parfaites. Tous les sujets, à la vérité, ne permettent pas d'observer strictement cette règle de l'unité. Quand cela arrive, il faut que les différens groupes soient aussi liés entr'eux par une distribution convenable de lumière; de sorte qu'ils ne forment qu'un seul tout.

Et comme l'ensemble est bientôt détruit, lorsque les parties qui le composent sont en trop grand nombre; il s'ensuit qu'on ne doit pas employer trop de groupes. Des peintres habiles ont pensé qu'il ne faut en admettre que trois dans un tableau. Il y a cependant des sujets qui, comme les batailles, les fêtes publiques, etc., exigent nécessairement un grand nombre de

figures, par conséquent plusieurs groupes liés entr'eux. La composition de pareils sujets demande beaucoup d'art pour conserver l'ensemble. La confusion des figures qui a lieu dans de pareilles occasions doit être rendue sans désordre dans le tableau; de même qu'il faut qu'un écrivain cherche à être clair, quoiqu'il traite d'une manière abstraite.

Il me reste à remarquer à l'égard de l'ordonnance, qu'on doit prendre en considération la forme des groupes. Michel Ange regardoit la forme pyramidale comme la meilleure; et, en effet, elle a une légèreté qu'on ne peut espérer d'obtenir par aucune autre forme. Aussi a-t-on fait dériver le mot pyramide du grec πυρ, qui signifie le feu. Le groupe des apôtres dans le carton où *le Christ donne les clefs à St.-Pierre*, de même que celui des apôtres dans la *Mort d'Ananie* sont tous deux excessivement lourds; ce qu'il faut attribuer à la forme d'un parallélogramme que le peintre leur a donnée. C'est aussi la forme triangulaire qui est susceptible de la plus grande variété; parce qu'on peut rendre l'angle vertical d'un groupe aigu ou obtus au degré que l'on juge nécessaire. Et pour augmenter cette variété il n'y a qu'à prendre le segment d'un triangle. Cependant il faut convenir qu'il y a plusieurs beaux

ouvrages de Raphaël et du Poussin, tels, entre autres, que les fameux *Sacremens* de ce dernier, dont les groupes ne pyramident point; tandis que cette règle est strictement observée dans les médiocres ouvrages d'Antoine Coypel.

Le troisième point à considérer dans un tableau relativement à l'ensemble est l'*accord*; c'est-à-dire, l'effet général et satisfaisant qui résulte principalement de la disposition des couleurs, du choix qu'en fait l'artiste, de leur dégradation et de l'harmonie du clair-obscur combinée avec celle du coloris. C'est l'exacte observation de cette règle qui tient chaque chose à la place qui lui convient; et sans elle les figures fuyantes, au lieu d'être en rapport avec celles du premier plan, ne paroissent être mises là que par hasard et sans qu'on sache pourquoi: on croit voir alors les habitans de Liliput avec ceux de Brobdignag colloqués sur la même scène. C'est dans les jolies estampes de della Bella que l'accord des parties est parfaitement bien observé; tandis que le manque d'ensemble nous frappe dans les eaux fortes de Tempesta.

Les règles de l'accord se trouvent étroitement liées avec celles de l'*harmonie*, lesquelles contribuent également à l'effet de l'ensemble. Dans la peinture, la pratique de cette partie est

d'une grande conséquence. La sage disposition des couleurs amies charme les yeux même les moins exercés. L'effet d'un tableau dépend en grande partie d'une couleur principale qui domine dans tout l'ouvrage, et dont chaque partie éprouve plus ou moins l'influence. Cette théorie est fondée sur des principes certains, et produit un bel effet, au moyen duquel toutes les parties sont liées. Les effets de l'harmonie ne s'obtiennent que par la magie des couleurs. Dans la gravure l'harmonie est beaucoup plus simple; et cependant une estampe paroîtra fort dure, si (qu'on permette l'expression) le même *ton d'ombre* n'y règne pas partout. On rencontre souvent dans les estampes des tailles dures qui nuisent à l'harmonie quand elles sont isolées, et dont l'effet seroit harmonieux si toutes les parties voisines étoient poussées au même ton. L'accord produit donc une juste liaison entre les parties avancées et les parties fuyantes, relativement les unes aux autres. L'harmonie va plus loin : elle tient chaque partie à sa place par rapport au tout. Ajoutons qu'il ne faut pas chercher de l'harmonie dans les esquisses et dans les légères eaux-fortes : il suffit que l'accord y soit observé. On ne doit donc s'attendre à trouver de l'harmonie que dans les gravures bien

terminées. Veut-on avoir une preuve sensible du défaut d'harmonie, qu'on examine une estampe usée et retouchée par un mauvais ouvrier.

La dernière chose qui contribue à produire l'ensemble, est la *distribution bien entendue de la lumière ;* qui est surtout fort essentielle dans les estampes. L'harmonie du coloris y supplée, en quelque sorte, dans la peinture; mais la gravure n'a pas cette ressource. Quelque perfection et beauté qu'aient l'invention, l'ordonnance et l'accord, si cette partie essentielle y manque, on n'aura, au lieu d'un tout, qu'un ouvrage de marqueterie. Oui, telle est la magie du clair-obscur, que, par son sage emploi, on parvient à donner de l'harmonie à une mauvaise composition.

La principale règle à observer dans la distribution de la lumière, c'est de la répandre en grandes masses; ce qui sert à donner l'idée d'un tout. Chaque grand objet ne reçoit la lumière que sur une large surface; au lieu que si la lumière est éparpillée en différens endroits, il en résulte l'idée de différens objets, ou du moins d'un tout incohérent, qui papillote à l'œil et le blesse. La comparaison de la grappe de raisin dont s'est servi le Titien pour le bon effet que produit la distribution bien entendue

des clairs et des bruns, est belle. Lorque la lumière tombe sur toute la grappe, c'est-à-dire, lorsque tout un côté en est éclairé, tandis que l'autre côté est entièrement dans l'ombre, on a l'idée de deux grandes masses qui forment un tout; mais lorsque les grains sont arrachés de la grappe et disséminés sur une table, la lumière tombe alors sur chaque grain séparément, et il n'y a plus d'ensemble.

Après avoir considéré les points les plus essentiels à observer pour produire l'ensemble, il nous reste à parler du *dessin*, de l'*expression*, de la *grâce* et de la *perspective*. Mais observons d'abord que ces parties ne viennent qu'après celles qui ont rapport à l'ensemble de la composition; car l'effet de cet ensemble est le grand point auquel il faut donner une attention toute particulière dans un tableau. Toute peinture où il n'y a point d'ensemble n'est, à proprement parler, qu'une étude; et ce sont les règles qui produisent l'ensemble, qui constituent principalement la beauté des ouvrages du peintre.

Par le *dessin* on entend, dans le sens le plus étendu, l'art d'imiter, par des traits, les formes et surtout les contours que les objets présentent à nos yeux. Sans une connoissance raisonnée

des contours, il ne peut y avoir de représentation exacte des objets; tout sera incorrect et distors; tout par conséquent choquera les yeux.

Cependant un dessin peut être passable quoiqu'il soit éloigné jusqu'à un certain point de la perfection. Ce défaut ne peut être aperçu que par les artistes ou par des yeux parfaitement bien exercés; et l'on peut dire que c'est mettre trop d'importance au dessin, que de s'arrêter minutieusement à ses moindres défauts, en négligeant par là les parties les plus importantes qui constituent l'ensemble d'un ouvrage.

L'*expression*, qui est la vie et l'ame de la peinture, consiste dans une représentation judicieuse des passions et des caractères, par le jeu des muscles du visage et par les attitudes du corps et des extrémités. Les cartons de Raphaël offrent d'admirables exemples de l'expression des passions; et personne n'a jamais fait connoître le caractère des hommes comme l'inimitable Hogarth, qu'on nomme à si juste titre le peintre des mœurs. Il règne dans ses ouvrages la plus étonnante variété de caractères, rendue avec plus de force et de vérité que la plupart des gens sont en état de se le figurer (1).

---

(1) Voyez la description des estampes de Hogarth,

La *grâce* consiste dans une certaine disposition des parties d'une figure, de manière qu'il en résulte une agréable attitude; et l'on peut dire qu'elle concourt, ainsi que la beauté, à produire la perfection. La grâce dépend principalement du contraste, ainsi que de la souplesse et de la facilité des mouvemens. Le contraste dans une seule figure est la même chose que ce qu'on entend par là dans tout un groupe; c'est-à-dire, l'opposition des parties entr'elles. On peut le considérer relativement au corps ainsi qu'aux membres et à la tête. Par rapport au corps, le contraste consiste en une tournure aisée et naturelle, qui résulte de l'opposition des parties concaves aux parties convexes. Dans le *Sacrifice de Lystre* de Raphaël, l'apôtre St.-Paul nous en fournit un exemple. Quant au contraste des membres, il faut le chercher dans leur extension et contraction. Le triangle ou la forme pyramidale de Michel Ange, que nous avons cité plus haut, est également applicable ici, parce que cette forme donne de la grâce et de la beauté aussi bien à une figure isolée qu'à un groupe; avec cette seule différence qu'on peut employer

---

qui se trouve à la suite de la traduction que j'ai donnée de son *Analyse de la Beauté*. 2 *vol*. in-8°. *Paris*, 1805.

plus de liberté pour la dernière. Dans les groupes il faut toujours que le triangle se trouve posé sur sa base; tandis que dans les figures isolées on peut le renverser et le placer sur sa pointe. Ainsi, lorsque les extrémités d'en bas d'une figure sont étendues, il faut que celles d'en haut soient rapprochées; mais on obtient une forme également belle en étendant les bras d'une figure et en serrant les pieds l'un contre l'autre. Enfin, il résulte aussi un contraste de l'air de tête qu'on lui donne en penchant le cou de façon qu'elle s'écarte de la ligne que décrit le corps. Les cartons de Raphaël nous fournissent plusieurs exemples de cette espèce de grâce, qui est particulièrement remarquable dans la figure de l'apôtre *St.-Jean qui guérit le boiteux;* et ce même carton en offre huit ou neuf autres exemples. Hogarth a supérieurement traité cette matière dans son *Analyse de la Beauté.*

C'est donc dans le *contraste* qu'il faut chercher la grâce; mais on doit se rappeler toujours, que le contraste demande à être accompagné d'une aisance naturelle. De quel côté que le corps soit tourné, il faut que ce soit sans gêne et sans contorsion. Toute attitude forcée est désagréable: la nature aime ce qui est aisé et facile.

Ce qui vient d'être dit peut s'appliquer à toutes

les figures de quelque nature qu'elles soient, mais il faut distinguer la grâce pittoresque de celle qui résulte de la qualité du personnage qu'on représente. C'est de celle de la première espèce qu'il s'agit ici, c'est elle qu'il faut qu'on retrouve dans toutes les figures, dans une divinité de Raphaël, comme dans un pâtre de Berghem, ou dans un gueux de Callot; mais c'est à l'expression à indiquer l'espèce de grâce qui tient uniquement au caractère du personnage.

Il nous reste à observer ici que, dans un tableau de plusieurs figures, il faut que le contraste de chaque figure soit subordonné au contraste de l'ensemble. Il y a par conséquent plusieurs cas où il ne seroit pas convenable de suivre les règles qui viennent d'être établies. Cependant ces règles doivent servir de guide au peintre et être observées dans les principales figures.

La *perspective linéaire* est une science qui fait partie des mathématiques et qui nous enseigne de quelle manière les lignes circonscrivent les objets qui se présentent à l'œil du spectateur, suivant le point où cet œil est placé et la distance des objets. Elle indique la proportion que les objets éloignés et les objets voisins ont entr'eux relativement à leur gran-

deur. Elle est la compagne de l'accord : la perspective trace les contours, l'accord les remplit. Sans une connoissance suffisante de la perspective le peintre produiroit des absurdités; et il y auroit de la pédanterie à vouloir en faire parade. C'est sous ce même point de vue qu'il faut considérer le *raccourci*, qui est formé par un objet qui se présente à l'œil de face et longitudinalement; en sorte qu'il y trace une image plus courte que celle qu'il y porteroit s'il se présentoit transversalement. Si l'on ne peut rendre les raccourcis avec tout l'art possible, il vaut mieux les éviter; sinon il en résulte une bizarrerie qui blesse la vue. Rubens est fameux pour les raccourcis; mais l'effet s'en manifeste principalement dans ses tableaux, et rarement dans ses estampes.

La *perpective aërienne* enseigne le degré de lumière que les objets réfléchissent vers le spectateur, à raison de leur éloignement; c'est-à-dire, qu'elle indique la dégradation des couleurs à raison de la distance à laquelle ces objets se trouvent; elle en rend les contours plus indécis, elleefface les angles et ne respecte que les formes qui terminent les objets, en les rendant cependant vagues et incertaines.

Par l'*exécution* on entend la manière d'opé-

rer par laquelle chaque artiste cherche à donner à son ouvrage l'effet qu'il se propose; c'est une partie qui paroît purement mécanique et ne rien tenir du génie, et qui néanmoins sert infiniment à produire avec succès. Les artistes peuvent avoir une manière différente entr'eux, et toutefois exceller chacun dans son genre. Callot, par exemple, s'est servi de tailles fermes et prononcées; Salvator Rosa, au contraire, a employé une pointe légère et pleine d'esprit, mais un peu maigre; tandis que Rembrandt a opéré par d'autres procédés que ceux de ces maîtres, et s'est formé une manière toute particulière, tantôt brute et tantôt finie, avec des tailles qui n'ont point de marche suivie et qui se croisent en tout sens; désordre qui néanmoins a produit l'effet le plus piquant.

Chaque artiste, pour ainsi dire, se fait une *manière* particulière, ou si l'on aime mieux un *caractère* particulier, qui, défectueux ou louable, le distingue de tout autre artiste. Mais il y a une autre manière par laquelle on entend une pratique qui ne tient qu'aux habitudes que l'artiste a contractées, et qui s'éloigne de la nature, laquelle cependant doit être le principal objet de son imitation; et il faut que chaque chose soit rendue d'après elle avec toute la fidé-

lité possible. C'est ainsi que les arbres de Waterloo sont très-fortement marqués du caractère de la nature; tandis que d'autres maîtres s'écartent de ce modèle, pour ne suivre que leur caprice. Après avoir adopté une touche particulière pour la figure humaine ou pour quelque autre objet, ils travaillent constamment d'après le même principe; de sorte, qu'au lieu de présenter dans leurs ouvrages une idée de l'infinie variété de la nature, ils y répètent sans cesse une fatigante monotonie. C'est de ces artistes qu'on dit proprement qu'ils sont *maniérés*. Tempesta, Callot et Pierre Testa sont maniérés dans ce sens.

Il est difficile de définir ce qu'on entend par *esprit* et *franchise* dans l'exécution. Ce qui est vrai, c'est que l'esprit convenable à l'artiste consiste moins à inventer un sujet qu'à l'exprimer. Lorsqu'un artiste n'est pas sûr de sa touche, et qu'il ne peut rendre son idée avec précision, il en résulte de la lourdeur. En peinture et en gravure l'esprit est donc une qualité de la main plutôt que de la pensée. Quant à la franchise du pinceau ou du burin, elle suppose toujours de la netteté et de la légèreté, dit M. Robin; mais elle est le résultat du savoir de l'artiste et du vif sentiment de la forme qu'il exprime. On peut dire que c'est un don de la nature.

Aux observations qu'on vient de lire, on peut ajouter une comparaison abregée des qualités particulières aux tableaux avec celles qui appartiennent aux estampes; ce qui servira à nous faire connoître les avantages que le peintre a sur le graveur.

Dans l'invention et dans la composition les avantages sont les mêmes: une estampe les présente avec la même force et la même expression qu'un tableau.

Mais le tableau l'emporte sur l'estampe dans la partie de l'accord. La *vaguesse* qui résulte des distances ne sauroit être rendue que par le pinceau; le burin ne l'imite qu'imparfaitement: comme nous savons que ce ton vaporeux existe dans la nature, l'estampe ne fait que nous le rappeler. La différence entre la peinture et la gravure est beaucoup plus grande encore dans la distribution de la lumière. Le peintre peut employer mille teintes variées pour l'aider dans son travail; et par leur secours il parvient à rendre le passage de la lumière à l'ombre par une infinité de nuances. Un coloris harmonieux opère par lui-même l'effet d'une convenable distribution des jours; tandis que le graveur n'a pour ressource que le blanc et le noir. Cependant les règles des clairs et des bruns peuvent

être tracées plus décidemment dans une estampe. Le pinceau parvient à une véritable magie ; de sorte qu'il faut l'œil exercé d'un maître pour distinguer l'effet de la lumière d'avec celui du coloris ; tandis que tout le monde, pour ainsi dire, peut remarquer dans une estampe la masse de lumière qui s'y trouve, et suivre sa distribution par toute la variété des demi-teintes. Ajoutons encore qu'il arrive quelquefois que, dans les ouvrages même d'un bon maître, le coloris manque d'harmonie, et que les tons ne s'accordent point. Dans ce cas une belle estampe faite d'après un pareil tableau est préférable au tableau même. La gravure n'offre alors à nos yeux que ce qu'il y a de bon dans le tableau, sans nous en laisser apercevoir les défauts.

Voilà la comparaison qu'on peut faire des parties essentielles qui ont rapport à l'ensemble d'un tableau et d'une estampe. Quant au dessin, à l'expression, à la grâce et à la perspective, on ne peut faire le parallèle que des deux premiers articles, les estampes et les tableaux ayant les mêmes avantages à l'égard des deux derniers. Dans les estampes les principes de la perspective se font mieux remarquer, parce que les tailles se prolongent toutes vers un même point.

Dans la peinture les objets se dessinent par la rencontre de deux couleurs différentes; dans la gravure les contours sont plus déterminés. Voilà ce qui fait que dans un tableau le dessin paroît plus naturel et produit plus d'effet; mais l'anatomiste trouve une plus grande précision dans les traits de la gravure, parce qu'il peut y suivre mieux le véritable contour dans les jours et dans les ombres. Cette comparaison n'a pas lieu avec les estampes en manière noire, les contours y étant indiqués à peu près de la même manière que dans la peinture.

Pour ce qui est de l'expression, le peintre jouit dans cette partie de plusieurs avantages sur le graveur. C'est autant dans le coloris que dans l'altération des traits que réside la force de l'expression. Il arrive même que les traits, privés de la couleur, produisent un effet contraire à l'intention de l'artiste. L'expression des passions violentes indiquée par la seule altération des traits devient quelquefois grotesque. La couleur doit rendre ici l'altération des traits supportable. Des yeux gonflés par une grande douleur dénaturent la physionomie, à moins que le ton du coloris n'en indique la cause. Demandez au graveur pourquoi il n'a pas donné au *St-Jérome mourant* du Dominiquin l'expression

qui lui convenoit? Pourquoi il a répandu sur sa physionomie ce sentiment d'anxiété, au lieu de la sainte résignation qu'offre le tableau? L'artiste vous répondra, et avec raison, qu'il a fait tout ce qu'on peut faire avec des tailles; mais que le pinceau du Dominiquin lui a manqué pour donner à son saint les teintes livides de la mort, qui seules pouvoient imprimer à ses traits l'expression convenable. C'est aussi le pinceau seul qui peut indiquer d'une manière bien sensible l'âge et le sexe, et caractériser la pâleur d'un moribond ou les joues décolorées d'un amant. Lui seul encore a le pouvoir de rendre les différentes couleurs des cheveux et du teint dans un portrait. Enfin, sans lui un paysage ne peut offrir les teintes variées des différentes parties du jour, tels, par exemple, que le ton chaud d'un ciel d'été, l'azur ou le pourpre des montagnes suivant leur distance, la teinte grisâtre de la mousse qui couvre d'anciennes fabriques, les nuances verdâtres ou brunes du feuillé des arbres et des terrasses, en un mot, toutes les couleurs qu'offrent les productions de la nature, et qui contribuent si puissamment à distinguer les objets; tandis que la gravure ne peut rendre que la forme des choses, et indiquer les différentes gradations de la lumière.

Le burin ne rend que d'une manière fort imparfaite l'idée de la grandeur des objets fuyans, que la palette indique d'une manière beaucoup plus distincte. L'air qui est naturellement bleuâtre, est le milieu à travers lequel nous voyons les objets, qui prennent plus ou moins une teinte azurée, à raison de la distance à laquelle nous les apercevons. Sur ce point la gravure est fort défectueuse, en ce qu'elle ne peut pas faire contribuer la couleur à donner une idée de l'espace qu'il y a entre ces objets et nous.

La gravure est de même bien au-dessous de la peinture, en ce qu'elle ne peut pas, comme celle-ci, indiquer l'altération que l'atmosphère même éprouve par quelque couleur puissante qui se trouve derrière elle. Il est impossible, par exemple, que le graveur rende, par le blanc et le noir, la couleur rouge et chaude qu'un grand incendie répand pendant la nuit dans le ciel. G. van der Velde a cherché à nous donner l'idée de l'horrible clarté d'une flotte embrâsée; mais il seroit téméraire de vouloir tenter à représenter par la gravure un pareil objet, parce qu'il est impossible d'exprimer l'idée qui sert principalement à le caractériser.

La transparence du coloris est encore une chose que le burin ne sauroit rendre. Cette trans-

parence est l'effet que produit le glacis; c'est donc l'union de deux couleurs, dont l'une est couchée sur l'autre, de manière que celle qui est dessous se fasse apercevoir à travers celle qui la couvre. En n'employant qu'une seule teinte on obtient l'idée d'opacité. Une belle carnation est le résultat d'une peau fine, blanche et transparente, laquelle couvre une infinité de petits vaisseaux sanguins qui brillent à travers. Quand l'homme cesse de vivre, le sang renfermé dans ces petites veines ne circule plus; la peau se décolore alors, et une teinte livide la couvre. Le peintre seul peut rendre tous ces effets: il répand, à son gré, une aimable rougeur sur les joues potelées d'une jeune vierge, ou la matte pâleur de l'âge sur le front ridé d'un vieillard; mais le graveur qui ne peut produire ni l'une ni l'autre, est obligé de rendre de la même manière sèche l'incarnat brillant de l'adolescence, et l'inerte opacité de la mort.

Le burin ne sauroit rendre non plus le lustre des corps polis et luisans, qui doivent leur plus bel éclat aux couleurs réfléchies des objets dont ils sont environnés. Il est vrai que, dans cette partie, la gravure a plus de moyens que dans celle de la transparence; car dans les corps lisses il peut employer du moins les reflets des objets

voisins; il peut, par exemple, représenter dans l'eau la forme des arbres placés sur le bord d'un lac, mais sans pouvoir donner à l'eau la teinte verte des feuilles. Dans plusieurs circonstances cependant les corps polis prennent, par reflet, la couleur des objets sans en représenter la forme. Ici l'art du graveur est tout-à-fait impuissant: il ne peut donner à une coupe d'argent la couleur vermeille du vin qu'elle contient, ni à la cuirasse brillante d'un guerrier la couleur du reflet qu'elle reçoit de la soubreveste qui la couvre.

Disons encore un mot de l'*exécution*, dont l'avantage est pour le peintre. La manière qui donne le mieux l'idée de la surface des objets, est, sans contredit, celle qu'il faut préférer; or, les tailles les plus délicates de la plus belle gravure sont dures en comparaison des touches moëlleuses du pinceau. La manière noire, quoique défectueuse à quelques égards, est celle qui rend le mieux une infinité d'objets; et les anciennes estampes en taille de bois, où les demi-teintes sont rendues, ont, quand elles sont bien exécutées, une douceur qu'on ne peut obtenir ni par la pointe ni par le burin.

Cependant, disent avec raison, MM. Huber et Rost (*Manuel des curieux et des amateurs*

de l'art), malgré tous ces obstacles, il n'est pas moins vrai que les grands maîtres dans chaque art, et par conséquent aussi dans l'art de graver, sont capables d'exécuter des choses qu'on croiroit impossible. En effet, tous les genres de gravure nous offrent des exemples que le génie franchissant les limites posées à un art, sait vaincre toutes les difficultés.

CHAPITRE II.

De l'art de graver, et des différentes espèces de gravures.

PAR l'art de graver on entend ici l'opération par laquelle on produit une estampe, sans y comprendre la gravure des médailles et des pierres précieuses, ni l'art de ciseler ou d'emboutir, tel que le pratiquent les orfèvres, et qui, à ce qu'on croit, a donné naissance à la gravure en taille-douce.

Les estampes peuvent être divisées, comme les tableaux, en trois espèces principales : en historiques et emblêmatiques, en paysages et en portraits.

On compte aujourd'hui au moins douze différentes manières de graver, dont la plus ancienne est celle *en taille de bois*, de qui l'opération est toute contraire à celle dont on se sert pour graver en taille-douce. Pour cette espèce de gravure on choisit une planche de bois sur laquelle on trace le dessin avec une plume; ensuite on creuse avec la pointe toutes les parties qui

doivent rester blanches; effet tout contraire à celui de la gravure sur cuivre. On peut graver sur toutes sortes de bois, mais elles n'ont pas toutes les qualités requises: les meilleurs bois sont le cormier et le poirier. C'est ce genre de gravure qui a conduit à l'invention de l'imprimerie, comme nous le verrons dans la suite, et elle doit elle-même son origine aux ouvriers que les Allemands appellent *brief-mahler* (peintres de cartes), dont il sera parlé plus au long dans le cinquième chapitre.

La *gravure en bois matte, de relief et sans tailles* est la plus grossière de toutes les espèces de gravures, et approche de celle qui forme les rentrées ou les massifs des teintes les plus claires des estampes en camaïeu, avec cette différence qu'on n'y fait presque jamais aucunes tailles. Cette gravure matte et de relief a été pratiquée autrefois pour mouler des massifs de métal, sur lesquels on gravoit des figures et des ornemens, qu'on doroit ou argentoit pour les attacher sur de petits meubles. On l'emploie aujourd'hui pour les grandes lettres des affiches. Elle sert aussi de modèle pour mouler les masses des figures ou des ornemens des planches de cuivre jaune en relief destinées à dorer les couvertures des livres, les papiers et les cuirs dorés, les cartouches des

soldats et autres dorures où il faut nécessairement faire chauffer les planches. Cette gravure, toute grossière qu'elle paroisse, ne laisse pas d'exiger du graveur quelques attentions particulières pour la bien exécuter. Elle est également utile aux éventaillistes, qui impriment leur papier avec un mordant sur ces planches, et qu'ils appliquent ensuite sur l'impression de l'or ou de l'argent en feuilles. Ils font même faire quelquefois deux rentrées sur un même sujet, une pour mettre l'or, et l'autre pour mettre l'argent.

La *gravure en taille de bois en camaïeu ou en clair-obscur*, qui se fait par le moyen de deux, de trois et même de quatre planches; semble faire partie de la gravure d'une forte taille (1) à cause du trait, du dessin, des coups

---

(1) La *gravure d'une forte taille* est celle qui sert aux ouvrages les plus grossiers, tels que cadres d'affiches d'opéra, comédie, etc., toiles peintes, papiers de tapisseries, etc. Les procédés sont, au reste, les mêmes pour les tailles, entretailles, entailles, contretailles et le pointillé. Comme chaque gravure a sa beauté, celle-ci demande beaucoup de hardiesse et une grande netteté dans ses tailles, des traits bien nourris et faits à propos, rien de trop délicat; de sorte qu'elle tire son mérite des tailles distribuées avec jugement, et qui ne sont point trop pressées.

de force et des rentrées qui servent à former les teintes différentes qui se gravent de la même manière qu'à la gravure d'une forte taille; mais la rentrée de la teinte la plus claire d'une estampe en camaïeu doit ordinairement être rehaussée dans ses massifs par des tailles gravées, etc., en creux dans la planche; ce qui est fort contraire à l'autre manière de graver. D'ailleurs, la précision et la justesse des rentrées font tout le mérite de cette gravure, et renferment des particularités qui la distinguent. Dans la gravure en camaïeu les teintes différentes qui composent son impression sont faites avec autant de planches différentes qu'il y a de teintes. Les endroits du papier qui restent blancs font à l'estampe le même effet que s'ils étoient rehaussés de crayon blanc. Dans son origine elle a eu pour objet de rendre les dessins lavés des anciens maîtres. M. Papillon, de qui nous empruntons ce qui vient d'être dit sur la taille de bois en camaïeu, pense que c'est à l'impression des lettres capitales en trois couleurs qui ornent le *Pseautier* que Faust et Schœffer imprimèrent à Mayence en 1457 qu'on doit l'idée de faire des estampes en camaïeu.

Dans la *gravure en bois et en cuivre* on grave les contours d'une manière ressentie sur une planche de cuivre, et on taille les ombres

fortes et foibles sur deux et même sur trois planches de bois, qu'on tire ensuite comme dans la manière précédente.

Dans la *gravure à l'eau forte* l'artiste commence par tracer avec la pointe, sur l'enduit dont il a couvert son cuivre, les traits des objets qu'il veut rendre et qu'il fait creuser ensuite par l'eau forte. Il y a deux espèces d'eaux fortes : celles qui sont destinées par l'artiste à rester telles qu'elles sont après que l'eau forte a produit son effet; ce sont là les eaux fortes des peintres en général; les autres sont seulement les ébauches des estampes qui doivent être ensuite terminées au burin; et telles sont, en général, les eaux fortes des graveurs. On sent que par leur différente destination ces deux manières exigent des travaux différens. La dernière méthode est plus convenable pour les grands sujets d'histoire et de paysage. C'est d'elle que se sont servis pour leurs chef-d'œuvres, Augustin Carrache, Corneille Visscher, Gérard Audran, Jacques Frey, Guillaume Woollet, etc. Ceux qui voudront connoître le mérite des eaux fortes de la première espèce, doivent étudier celles du Benedette, de Rembrandt, de della Bella, de Smidt, et de différens peintres, tels que du Guide, d'Annibal Carrache, etc.

Tant que la pointe ne fut maniée que par les peintres, on ne dut pas s'attendre que cette manière de graver feroit de grands progrès. Leur attention n'étoit naturellement portée que vers des objets de plus haute importance; et ce ne fut, en général, que pour leur amusement qu'ils manièrent la pointe. Ils se contentèrent par conséquent de l'état actuel où ils trouvèrent cet art, sans chercher à le perfectionner, surtout dans la partie mécanique. De leur côté, les graveurs négligèrent beaucoup la pointe : ils paroissent avoir regardé cette manière d'opérer comme de peu d'importance, jusqu'à ce que Gérard Audran l'unît au burin, et produisît par là ces admirables estampes qui font un si grand honneur à son talent. Il ne faut pas croire cependant qu'on veuille dire qu'Audran a été le premier qui ait joint la pointe au burin; mais seulement que les essais qu'on en avoit faits avant lui, quand on les compare à ses ouvrages, sont si foibles qu'on peut le regarder comme le premier qui a porté cette méthode à sa perfection.

La *gravure au burin* s'opère sur le cuivre nu, après qu'on a indiqué avec la pointe sur le vernis le contour et les places des principales formes, des ombres et des lumières; mais on ne fait pas mordre ces traits à l'eau forte; et on découvre

la planche quand ils sont entièrement placés. Ils n'y laissent qu'une légère trace, qui se perd d'elle-même dans la suite du travail qui se fait avec un autre instrument d'acier fort tranchant à quatre faces, appelé burin, avec lequel on entame le cuivre, et on y coupe des sillons plus ou moins larges, et plus ou moins profonds : ces sillons sont appelés tailles. Cette espèce de gravure, qu'on nomme aussi *taille-douce*, est particulièrement convenable pour le portrait.

Les estampes entièrement exécutées avec le burin seul, surtout quand les fonds sont composés de paysages, doivent nécessairement être froides et sans effet, en raison de ce qu'elles sont terminées avec plus de soin. On parle ici des grands sujets d'histoire. Les portraits exigent de la propreté et de la précision; et c'est dans ce genre de gravure que les François ont principalement excellé. Si l'on vouloit citer les ouvrages de Schelte Bolswert pour combattre la proposition qui vient d'être avancée, il faudroit observer, que, quoiqu'ils soient faits entièrement au burin, c'est dans un style particulier; et qu'on trouve dans leurs fonds une agréable négligence et une rudesse qui imite le point. Et plus cette imitation se fait sentir, plus l'effet est agréable. La même manière d'opérer avec le burin seul, qu'on trouve

constamment dans les ouvrages des plus grands maîtres françois, leur donne un air lourd et un effet fade quand on les compare avec les productions chaudes et animées de Gérard Audran.

La *gravure en manière noire*, à laquelle les Italiens ainsi que les Anglois donnent le nom de *mezzo-tinto*, a été découverte vers le milieu du dix-septième siècle par le lieutenant-colonel de Siégen. Cette méthode, qui diffère totalement de la gravure à l'eau forte et de celle au burin, est plus facile et plus expéditive. Il n'y a que la préparation de la planche qui soit longue et ennuyeuse. On se sert pour faire le grain d'un outil nommé berceau, qui est d'une forme circulaire et qui a d'un côté un bizeau sur lequel sont gravés plusieurs traits droits placés fort près les uns des autres. On promène cet outil sur toute la planche du haut en bas, puis de droite à gauche, ce qui forme de petits carrés de lignes diagonales en différens sens, et ces opérations se renouvellent jusqu'à vingt fois et plus. Il faut surtout avoir soin que le grain soit d'un velouté égal et bien moëlleux. C'est sur la planche ainsi préparée qu'on calque le dessin; ensuite on grave en usant le grain avec un instrument nommé racloir, de façon qu'il ne reste pur ou entier que dans les touches les plus fortes. Il faut pour ce genre de

gravure des sujets où il y ait beaucoup de bruns et des effets de nuit. Les portraits y réussissent aussi fort bien. Au reste, il manque de fermeté, et n'est guère susceptible d'un travail libre et spirituel. Il y a des graveurs qui, tels que White, ont joint la pointe au racloir.

Pour la *gravure en points*, on grave d'abord à l'eau forte, qu'on raccorde ensuite avec le ciselet au lieu du burin, en se servant d'un maillet. Ce genre de gravure s'appelle *Opus mallei* (ouvrage fait au maillet). Lutma fils, orfèvre et dessinateur d'Amsterdam, a gravé de cette manière quatre portraits en bustes antiques qui sont estimés et fort rares.

Le *pointillé* est une nouvelle manière de graver, qu'on exécute avec la pointe sur l'enduit ou le fond, et qu'on fait mordre après par l'eau forte. Ensuite on raccorde le tout avec la pointe et le burin, dont on se sert pour faire les petits points. Le plus souvent on n'emploie que le burin, sans se servir de la pointe, surtout pour rendre les chairs et les parties délicates. La *gravure en manière de crayon* peut être rangée dans cette classe.

La *gravure en manière de lavis*, que les Anglois appellent *aqua tinta*, a été trouvée en 1660 par Hercule Zegers, peintre d'Utrecht. Elle

ressemble aux eaux fortes ordinaires, en ce que les ombres sont mordues dans le cuivre par l'eau forte, contre l'effet de laquelle les jours sont préservés par un fond grenaillé. C'est à travers des petits interstices de ce fond que l'eau forte est admise et forme une espèce de lavis. C'est dans la composition de ce grenetis que consiste le grand secret de cet art; et les graveurs diffèrent entr'eux sur la manière de préparer leur fond. Il y en a qui renforcent le lavis de l'aqua tinta par le secours de la pointe, comme dans les eaux fortes ordinaires; ce qui produit un bon effet, surtout dans le paysage. Cependant le secret de l'art ne consiste pas uniquement à préparer le fond; il faut encore une grande expérience dans la pratique. Le grand avantage de cette espèce d'eau forte, par laquelle on imite les dessins à l'encre de la Chine, au bistre, etc., consiste en ce qu'elle approche plus du dessin que celle que produit toute autre méthode de graver. Elle est aussi fort expéditive quand on l'entend bien. D'un autre côté elle offre la difficulté de fondre graduellement les bruns dans les clairs. C'est le Prince qui a poussé le procédé du lavis au plus haut degré de perfection. Ses estampes dans ce genre, qui est tout à lui, ont une force et une précision qui font le charme des connoisseurs. On a quel-

quefois imité aussi les dessins au lavis par un travail pointillé infiniment précieux; mais cette imitation étant, en quelque façon, servile, elle n'a été employée avec succès que pour graver l'architecture. Les cinq ordres gravés en ce genre d'après de la Fosse, font beaucoup d'honneur à M. Duruisseau.

De la gravure à l'imitation du lavis il n'y avoit qu'un pas à faire pour trouver celle qui imite les dessins coloriés de l'*aquarelle*, que Jacques Christophe le Blond a portée à un certain degré de perfection, et que MM. Janinet, Dubucourt et Descourtis ont exercée depuis avec un grand succès. Ploos Van Amstel et Edouard Dagotti le fils ont publié en ce genre, d'après les dessins de différens maîtres hollandois, des morceaux uniques propres à tromper l'œil des meilleurs connoisseurs. On se sert, pour ce genre de gravure, de quatre ou cinq planches de cuivre d'égale grandeur, que l'on a soin de faire raccorder exactement les unes avec les autres, par le moyen de pointes fixées sur les marges en dehors de la gravure. Sur la première de ces planches on grave son sujet de manière à trouver les formes principales, et on les termine assez pour qu'il puisse être imprimé dans une couleur foncée, soit de bistre soit d'encre de la Chine

médiocrement noire. L'effet de cette première planche est à peu près celui d'un dessin lavé auquel il ne manqueroit que les couleurs. Les autres cuivres sont destinés à recevoir les couleurs, et à les transmettre à l'épreuve par le moyen de l'impression. Ainsi la seconde planche sert à recevoir les travaux qui doivent être imprimés en rouge; la troisième aux travaux imprimés en bleu; la quatrième pour l'impression en couleur jaune. Le mélange des couches de jaune et de bleu donnera le verd; le mélange du rouge avec le jaune sera une teinte qui participera des deux, et ainsi des autres. La première planche, celle destinée pour le fond et pour le principal sujet, étant imprimée en noir ou en bistre, donnera les teintes grises, noires ou bistrées; et le fond du papier, qu'on laisse blanc, fournira les lumières pures.

La grande difficulté de cette gravure consiste dans la justesse des rentrées de chaque teinte. Il faut aussi que le graveur ait des connoissances relatives au coloris, et qu'il soit aidé par un homme intelligent. Les Anglois couchent une légère couleur à l'huile sur leurs planches et les livrent ainsi à l'impression; ce qui donne à leurs estampes des tons moëlleux qui les rendent agréables à l'œil. Aujourd'hui on imprime à

Paris les estampes coloriées à l'huile avec une seule et même planche, ce qui produit le plus d'effet pour les objets d'histoire naturelle. C'est pour l'*Histoire naturelle des oiseaux d'Afrique* du célèbre voyageur Levaillant qu'on s'est servi pour la première fois de ce nouveau procédé, que M. Langlois, imprimeur en taille douce, a porté à un degré étonnant de vérité et de beauté.

C'est à Jean-Charles François, dessinateur et graveur, mort en 1769, qu'on doit la *gravure dans le goût du crayon*, qu'il poussa à une grande perfection. Il a inséré, à la fin du premier volume des *Portraits des Philosophes* de Savérien, une lettre sur les procédés de son art; et ce fut Magny qui en 1756 imagina les outils d'acier nécessaires pour imiter les dessins au crayon noir et à la sanguine.

Il y a encore l'*enluminure*, qui participe de la gravure et du dessin. D'après cette méthode on colorie avec soin de légères eaux fortes, avec des couleurs délayées à la gomme. Ce qu'on a de mieux en ce genre de gravure sont les vues de Suisse d'Aberli, les morceaux d'architecture de du Cros et de Volpato, les paysages de Sandby et de quelques autres maîtres.

Faisons maintenant quelques réflexions sur

les quatre principales manières de graver au burin, à l'eau forte, au burin et à la pointe, et à la manière noire.

Le caractère de la première espèce de gravure est la force; celui de la seconde, la liberté; celui de la troisième, la réunion de la force et de la liberté; celui de la quatrième, le moëlleux. Cependant toutes ces qualités doivent se trouver réunies, jusqu'à un certain degré, dans chacune de ces quatre espèces de gravures.

Chaque fois que le graveur enfonce son burin dans le cuivre, il y fait une incision triangulaire, qui donne naturellement de la force et de la fermeté au trait, à moins que la taille ne soit fort délicate. Une pareille ligne, doit par conséquent, être correcte, puisqu'elle est placée avec réflexion; mais elle ne peut pas être fort libre, étant tracée laborieusement sur le cuivre.

Une liberté illimitée est, au contraire, le caractère de l'eau forte. La pointe se promène légèrement sur le cuivre, sans rencontrer de résistance, et suit, sans effort, la direction que la main veut lui donner. Graver à l'eau forte n'est, pour ainsi dire, que dessiner, et s'opère avec la même facilité. Mais comme l'eau forte mord également partout, elle ne peut pas donner aux traits la force qu'ils reçoivent du burin qui taille dans le

cuivre aux endroits nécessaires; outre qu'il est difficile d'empêcher que la planche ne soit également entamée partout. Il est vrai qu'on peut couvrir de cire ou de vernis les parties qui demandent à être ménagées; moyen par lequel on conserve l'effet général de l'accord; mais pour donner à chaque petite partie le ton nécessaire, et produire par là l'harmonie de l'ensemble, il faut employer tant de différens degrés de force, tant de nuances imperceptibles de l'une à l'autre, qu'il est impossible d'y parvenir par le seul moyen de l'eau forte. Le graveur qui manie le burin a donc un grand avantage ici, en ce qu'il peut varier, à son gré, le degré de force, en coupant plus ou moins profondément le cuivre.

Comme la gravure au burin et celle à la pointe ont également leurs avantages et leurs difficultés, des artistes ont cherché à réunir leurs pouvoirs, et à corriger les défauts de l'une et de l'autre, en joignant la liberté de la pointe à la précision du burin. La plupart des graveurs modernes commencent par graver à l'eau forte leurs sujets historiques et les terminent au burin; et lorsque cette opération est faite avec intelligence, elle produit immanquablement un bel effet. Le ton gris qui résulte d'une égale force d'ombre est corrigé, et la planche reçoit un plus bel effet, en ce

que les parties des premiers plans font fuir celles du fond. Mais cela exige beaucoup d'intelligence. On trouve un grand nombre d'estampes qui ne demandoient que quelques retouches au burin, et que le graveur a rendues lourdes, peinées et insipides, pour les avoir trop surchargées de travaux.

La gravure à l'eau forte nous offre une infinité d'excellens morceaux qui peuvent être considérés comme des dessins originaux. Plusieurs grands peintres ont laissé des estampes en ce genre, qui, quelques légères et incorrectes qu'elles soient, décèlent presque toujours une main de maître.

Le burin a certainement de grands avantages sur la pointe, dans l'expression des muscles des figures d'une certaine grandeur. Le passage délicat et adouci de la lumière à l'ombre qui y est nécessaire, ne sauroit être rendu aussi bien par la pointe; et, en général, les grandes estampes demandent une certaine force dans l'exécution que l'eau forte ne peut pas produire : il vaut donc mieux y employer le burin.

La gravure à l'eau forte est, au contraire, plus propre à rendre les esquisses et les dessins légèrement touchés, auxquels le burin feroit perdre entièrement cette liberté de la main

qui constitue leur plus grande beauté. Le paysage encore est, en général, un objet qui convient à la pointe. Le feuillé, les ruines, les ciels, en un mot, toutes les parties de ce genre de peinture, demandent une grande liberté de la main. Mais lorsqu'on veut terminer avec le burin un paysage gravé à l'eau forte, on ne sauroit prendre trop de soin pour l'empêcher de paroître lourd. Nous avons déjà remarqué combien il faut d'adresse pour retoucher avec le burin une planche gravée à l'eau forte; mais c'est dans le paysage que ce travail exige surtout une grande attention. Les premiers plans et les troncs des arbres qui s'y trouvent, demandent quelques traits fortement prononcés, et de petits coups de burin, en mettant de l'harmonie, achèveront l'effet; mais si le graveur se hasarde à repasser entièrement sa planche avec cet outil, il court le risque de gâter son travail.

Une planche gravée au burin, donne, quand le travail n'en est pas trop léger, de sept à huit cents bonnes épreuves; mais cela dépend beaucoup de la bonté du cuivre; tandis qu'une planche gravée à l'eau forte ne fournit guère au-delà de deux cents bonnes épreuves, et trois cents quand l'eau forte a bien mordu; mais la gravure en bois, au contraire, peut tirer plus

de cent mille épreuves, à ce que nous apprend M. Papillon, dans son *Traité de la gravure en bois*. Il cite même l'estampe en bois d'une certaine confrérie dont on avoit déjà tiré un million d'épreuves, sans que la planche fût hors d'état de servir.

Outre la méthode de graver sur bois et sur cuivre, on grave aussi sur l'étain; mais les planches de ce dernier métal donnent des épreuves un peu sales, qui par conséquent ne flattent pas l'œil.

La manière noire diffère beaucoup de la gravure au burin et de celle à la pointe, dans lesquelles l'artiste coupe les ombres sur une planche unie, tandis que dans la manière noire, il pratique la lumière sur un fond grenelé.

De toutes les espèces de gravures c'est celle en manière noire qui s'est le plus perfectionnée depuis son invention. Quelques-unes des premières eaux fortes sont peut-être encore ce que nous avons de mieux en ce genre; et la gravure au burin ne semble pas avoir fait de grands progrès depuis le temps des Goltzius et des Muller. Mais en comparant la manière noire actuelle avec ce qu'elle étoit à son origine, il faudra convenir qu'elle est devenue un nouvel art. Examinons quelques-unes des plus

belles pièces modernes en ce genre, et nous trouverons qu'elles surpassent autant les ouvrages de White et de Smith, que ceux de ces deux maîtres surpassent les productions des Becket et des Simon. Mais il faut convenir aussi qu'ils ont travaillé d'après de meilleurs originaux. Les portraits de Kneller sont mauvais quand on les compare avec ceux des peintres anglois modernes : à peine sont-ils susceptibles de quelque effet de jour et d'ombre. Pour ce qui est des ouvrages de Siegen et du prince Robert, on en trouve rarement qu'on puisse assurer être de leurs mains ; mais ceux que nous voyons avec la marque de ce dernier, sont noirs, durs et désagréables ; comme le sont aussi les productions des maîtres qui sont venus immédiatement après lui. Cependant l'invention en est excellente, et nous devons de la reconnoissance aux deux amateurs qui en ont enrichi l'art, ainsi qu'à l'artiste qui a découvert la manière de disposer le fond, absolument inconnue aux premiers inventeurs ; et ceux qui connoissent ce genre de gravure, savent combien il est important de travailler sur un fond bien préparé.

Le caractère essentiel de la manière noire est d'être moëlleux ; aussi ce genre convient-il prin-

cipalement au portrait et aux sujets d'histoire, où il y a peu de figures qui ne doivent pas être trop petites. Excepté la peinture, rien ne peut mieux rendre que la manière noire, les chairs, les cheveux flottans, les plis des draperies et les brillans reflets des métaux. Dans les gravures à la pointe et au burin, il faut se faire illusion sur les tailles croisées, que la nature n'offre point; tandis que la manière noire nous donne une idée parfaite de la surface des corps. Cependant lorsque les figures sont trop serrées, elle n'a pas assez de force pour détacher les différentes parties avec le relief convenable; et quand elles sont trop petites, elle ne peut pas, comme dans la peinture, les déterminer par le contour ou par une demi-teinte différente. Le fond grenelé d'une planche préparée pour la manière noire ne permet pas de représenter parfaitement les extrémités, qui prennent une mauvaise forme. Quelques artistes médiocres ont cherché à remédier à ce défaut, en traçant le contour des figures avec le burin ou avec la pointe; mais ils n'y ont pas bien réussi, parce que la ligne aiguë et la douceur du fond ne sont pas en harmonie. Je ne parle pas ici de la judicieuse combinaison de l'eau forte avec la manière noire, dont George White s'est servi, et dont les meilleurs artistes font en-

core usage pour donner plus de force à certaines parties : il n'est question que des contours durs et mal raisonnés.

La manière noire surpasse toutes les autres espèces de gravures, en ce qu'elle peut produire de plus beaux effets de jour et d'ombre, en les fondant ensemble par une heureuse combinaison. C'est là ce que Rembrandt semble avoir connu. Il avoit vu, sans doute, quelques-unes des premières estampes en manière noire, dont il a cherché à produire l'effet par des tailles croisées en tous sens.

On ne peut guère tirer au-delà d'une centaine de bonnes épreuves d'une estampe en manière noire, parce que le frottement de la main use bientôt la planche. Cependant, à force de la retoucher, elle parviendra à en fournir quatre ou cinq cents passables. Les premières épreuves ne sont pas toujours les meilleures : elles sont noires et dures. Les plus belles sont, en général, celles de quarante à soixante. Alors les barbes dures sont perdues dans le fond; et cependant il y aura encore assez de force et d'esprit.

CHAPITRE III.

De l'excellence de l'art de graver, et des qualités nécessaires au graveur.

Le progrès des arts a toujours été considéré chez les peuples civilisés comme un objet de la plus haute importance; et il faut convenir que, de tous les arts d'imitation, sans même en excepter la peinture, c'est celui de la gravure dont l'usage est de l'utilité la plus générale. Dès sa naissance elle a servi à étendre les différentes branches de nos connoissances. C'est cet art qui nous a fourni les moyens de communiquer nos idées à d'autres, en mettant sous leurs yeux la représentation des objets visibles; il nous a dispensés par conséquent d'avoir recours à des descriptions embarrassées et presque toujours fautives dont on étoit obligé de se servir pour faire connoître ce que, par le moyen d'une estampe, on peut aujourd'hui présenter à la vue d'une manière claire et distincte. C'est sous ce rapport qu'est véritablement juste ce vers d'un grand poëte.

Un coup-d'œil vaut souvent tout un an de lecture.

La facilité de multiplier les estampes leur donne un grand avantage sur les tableaux, et leur conservation est aussi plus aisée. Tandis que plusieurs beaux plafonds de Raphaël ont été détruits ou dégradés par le temps, les gravures de Marc-Antoine Raimondi nous rappellent toute leur beauté, et nous donnent une idée de ces magnifiques peintures, qui, sans ce secours, auroient été à jamais perdues pour nous. La gravure nous procure aussi la jouissance, imparfaite sans doute, mais précieuse cependant, des tableaux dont l'accès nous est interdit; et si une estampe ne peut pas rendre certaines beautés de la peinture, on y trouve du moins la correction du dessin, la sagesse de la composition et la pureté du contour, laquelle y est même quelquefois mieux rendue que dans le tableau; de sorte que, lorsque le mérite du peintre consiste principalement dans ces premières qualités de l'art, il peut arriver que les estampes obtiennent la préférence sur ce qu'il a peint : telles sont celles de Pierre Testa, qui possédoit toutes les grandes parties de la peinture, à celle du coloris près, et qui s'est fait par ses eaux fortes une plus grande réputation qu'il n'auroit jamais pu acquérir par ses tableaux.

On ne peut parvenir à une véritable connois-

sance du style et de la manière des différens maîtres que par le fréquent examen et une comparaison raisonnée de leurs ouvrages. Si l'on vouloit juger du mérite de Raphaël lui-même d'après quelques-uns de ses tableaux, on pourroit être disposé à lui refuser l'admiration dont il jouit à si juste titre depuis quatre siècles. Quel est le maître qui n'a pas eu un temps où il étoit au-dessous de son propre mérite? Il ne faut donc pas le juger par un seul de ses ouvrages. Mais où trouvera-t-on une galerie qui contienne assez de pièces de chacun de ces anciens maîtres pour nous mettre en état de prononcer convenablement sur son talent? Et ce n'est pas d'après un ou deux tableaux qu'on peut juger de la fertilité du génie, de la force d'expression et de cette inépuisable variété des formes et des traits qui sont les véritables preuves de sa supériorité. Mais qu'on examine la collection d'estampes de ces mêmes maîtres, gravées par eux-mêmes ou par d'autres, et l'on sera en état d'apprécier leur savoir dans les principales et indispensables parties de la peinture. En examinant avec soin les estampes gravées d'après Raphaël, on trouve dans celles de son premier temps cette manière roide et gothique qu'il avoit prise du Perugin son maître; mais bientôt on reconnoît, dans celles

qui suivent, ce style sublime et plein de grâce qu'il ne quitta plus durant le reste de sa carrière.

Toutes les fois qu'un peintre manie lui-même le burin ou la pointe, c'est dans ses gravures qu'on retrouve le mieux sa manière; c'est donc par elles qu'on peut la connoître le plus surement. Les estampes d'Albert Durer, de Rembrandt et de Salvator Rosa sont, en quelque sorte, des contre-épreuves de leurs tableaux qui, pour la plupart, ont perdu par le tems la fraîcheur de leur coloris, au point qu'il ne sert plus, pour ainsi dire, qu'à indiquer les bruns et les clairs; aussi ces estampes sont-elles les rivales des peintures qu'elles représentent; et quelques-unes même sont autant estimées que les tableaux originaux de ces mêmes artistes.

Indépendamment des avantages que nous présentent les estampes considérées comme des représentations exactes des chefs-d'œuvre de la peinture, elles ne sont pas moins estimables comme des productions originales qui ont le mérite d'imiter la nature. La gravure ne se borne pas toujours à ne faire que des copies; elle s'élève souvent à l'originalité et à la gloire de l'invention. C'est même en cela qu'elle donne les meilleures preuves de son excellence. Albert Durer, Goltzius et Rembrandt, en Allemagne et en Hollande;

le Parmesan et della Bella en Italie, Callot et le Clerc en France, ont gravé beaucoup d'estampes dont les sujets sont entièrement de leur composition et n'ont jamais été peints. Par conséquent ces estampes peuvent être regardées comme des tableaux originaux de ces maîtres, qui ne pèchent que par le défaut des parties dans lesquelles la gravure doit nécessairement être inférieure à la peinture.

Ce qui vient d'être dit peut servir à jeter quelque lumière sur la méthode d'arranger et de classer une collection d'estampes; disposition qui ne laisse pas que d'offrir des difficultés. Or, comme l'invention, la composition et le dessin sont des parties qui doivent être préférées dans une estampe à la manière d'exécuter et de terminer une gravure, il faut que les estampes faites d'après des tableaux soient classées selon l'ordre et les noms des peintres; parce que la gravure ne doit être considérée ici que comme un art secondaire. Mais lorsqu'on regarde la gravure comme un art original, qui représente la nature par des moyens qui lui sont propres, et sans l'intervention d'aucune autre méthode; alors il est convenable de classer ses productions suivant l'ordre et les noms des graveurs.

La découverte de l'imprimerie dans le quin-

zième siècle, est, sans contredit, le plus grand pas que l'esprit humain ait fait vers le perfectionnement général de toutes les connoissances. Avant elle la science des siècles passés n'existoit, pour ainsi dire, que dans les anciens manuscrits; et ce que l'imprimerie a été pour les sciences, la gravure l'a été pour les arts; de sorte que c'est à cette dernière que les anciens maîtres d'Italie doivent la conservation de leurs ouvrages et même leur multiplication; ainsi que le Tasse, Shakespear et le grand Corneille doivent leur immortalité à l'imprimerie.

De tous les genres de gravures, c'est celui de l'histoire qui est, sans contredit, le plus noble et qui demande le plus de talent. Mais avant que de faire des recherches sur les qualités nécessaires à un bon graveur d'histoire, il convient de faire une distinction entre le goût et le jugement considérés chacun séparément, comme relatifs aux arts, et surtout à ce qui concerne leur exécution.

Le jugement est le résultat d'une manière uniforme de penser, fondé sur quelque principe donné, que l'esprit admet comme un modèle d'excellence, qui lui sert à former des comparaisons, et à faire considérer les choses comme bonnes ou mauvaises, à proportion qu'elles ap-

prochent ou s'éloignent des idées de beauté dont l'esprit est préoccupé. D'où il s'ensuit qu'un homme qui n'a que du jugement sera un maniériste à un degré plus ou moins grand; et cette proportion dépendra donc de la qualité des objets que l'artiste unira ensemble, et d'après lesquels il forme ces idées déterminées dans son esprit. S'il n'y a qu'un seul objet, ses idées ne varieront naturellement pas; et le même style d'exécution s'offrant constamment dans ses ouvrages, ils ne pourront manquer de produire à la fin du dégoût, quelque excellens qu'ils puissent être d'ailleurs.

Cette manière de penser et d'exprimer ses idées peut être acquise par la pratique; soit qu'elle ait rapport à la connoissance spéculative des estampes, soit à leur exécution manuelle.

Le goût peut être considéré comme le produit naturel du génie, ou comme une tendance de l'esprit à s'assimiler une quantité des différentes formes qu'on est généralement convenu de considérer comme belles, et à les placer sous certains points de vue qui serviront à les rendre agréables à l'œil. Et cette tendance doit nécessairement exister dans l'esprit, avant qu'on y case des notions étrangères par le moyen de l'instruction et de l'étude; lesquelles contribuent sans

doute à développer l'esprit, mais ne peuvent jamais en donner à celui qui n'en est pas naturellement doué. Il seroit aussi possible à un aveugle-né de raisonner pertinemment sur la beauté des couleurs, ou à un sourd sur l'harmonie des sons, qu'il le seroit de devenir un grand artiste par les seuls efforts d'une étude opiniâtre. On parviendra peut-être à produire une gravure propre, soignée et roide; mais on ne saura jamais en faire une qui soit spirituelle, libre et facile. Ce n'est que de l'union du génie et du jugement que peut résulter le véritable talent.

Aussi voit-on souvent qu'un homme qui possède une grande correction de dessin et d'autres parties nécessaires pour l'exécution d'une estampe, excepté le goût, ne produit que des ouvrages froids et insipides, quoique d'ailleurs fort bien terminés; et malgré qu'on doive sans doute admirer la patience de l'artiste et la précision avec laquelle il a fini sa planche, cette admiration cependant est mêlée d'une sorte de peine, par l'idée désagréable des soins laborieux que ce travail lui a coûté; peine qui semble redoubler à mesure qu'on examine davantage son ouvrage. Il faut convenir qu'un pareil ouvrage ne ressemble pas plus aux productions animées du génie que

la figure immobile d'un animal à l'animal vivant. Pour se convaincre de cette vérité, il suffit de comparer les estampes de Jérôme Wierix et de quelques maîtres allemands connus par le précieux du travail et le défaut de goût, avec celles de Henri Goltzius ou de Gérard Audran.

Ces réflexions nous conduisent à d'autres qui sont également importantes, et qui ont pour objet la différence qu'il y a entre la propreté et le grand fini, qu'on confond si souvent l'un avec l'autre. La propreté consiste dans la précision et l'exactitude de l'exécution mécanique d'une gravure; le fini, dans l'harmonie et la vigueur de l'effet, ainsi que dans la distribution des jours et des ombres. Il est vrai qu'un certain degré de propreté est nécessaire pour produire un bon effet; mais, d'un autre côté, il faut convenir qu'une gravure peut être exécutée avec une propreté extrême, et ne paroître cependant, à une certaine distance, qu'une légère esquisse. Pour jeter quelque lumière sur ces observations, nous aurons de nouveau recours aux gravures, particulièrement à celles de J. Wierix et de ses imitateurs quant à la propreté; ainsi qu'à celles des Sadler, de Corneille Cort, de Villamena, que dis-je, de Goltzius lui-même. Dans tous les ouvrages de ces maîtres, quoique exécutés dans

une grande manière, on trouve que les jours sont clairs et larges, non pas en masse, mais par tâches multipliées, d'une égale force sur les objets fuyans comme sur les principales figures ; ce qui, en rendant le sujet confus, fatigue la vue. Quand on compare les productions de ces maîtres avec celles de quelques graveurs modernes, tels que Drevet, Edelink, Woollet et autres (où l'entente du clair-obscur est portée au plus grand degré de perfection) on s'aperçoit manifestement de la différence qu'il y a entre les unes et les autres.

Il faut que le graveur qui veut traiter l'histoire soit doué naturellement de fortes facultés mentales, d'un esprit vif et d'un œil prompt à saisir les justes proportions des objets. A cela il doit joindre une grande application et une constante étude des meilleurs modèles ; mais il est surtout nécessaire qu'il possède une profonde connoissance de la figure humaine. L'harmonie de l'effet et l'entente du clair-obscur lui sont de même essentielles. Après avoir acquis la faculté de gouverner à son gré la pointe ou le burin, ou, pour mieux dire, l'une et l'autre, il faut qu'il n'oublie jamais qu'à quelque degré de perfection qu'il pense être parvenu, il méritera toujours d'être blâmé comme graveur, si, en copiant un

tableau, il manque de donner à son original l'attention qui lui est due ; c'est-à-dire, si, au lieu du style du peintre, il nous offre sa propre manière. Car quoiqu'il doive certainement éviter la méthode servile de Guillaume Château, il faut en même temps, qu'il ne se livre point à la liberté blâmable de Dorigny. Je ne pense pas avoir besoin d'apologie de ce que j'ose ajouter ici, que les ouvrages de Gérard Audran me semblent les plus sûrs à suivre pour les jeunes artistes qui se destinent à graver l'histoire.

Il n'est pas nécessaire, sans doute, de réfuter la critique de certains prétendus connoisseurs des arts, qui avancent que les graveurs ne méritent pas de tenir un rang parmi les artistes, et qu'on ne doit les considérer que comme de simples copistes. Pour ne pas parler d'Albert Durer, de Lucas de Leyde, de Goltzius, du Parmésan, de della Bella, de Callot et d'un grand nombre d'autres graveurs dont les ouvrages sont parfaitement originaux, nous n'avons qu'à examiner les estampes de ceux qui ont copié les tableaux d'autres maîtres, pour être convaincus de la fausseté de pareilles assertions. Ce qu'un traducteur est obligé d'observer relativement au livre qu'il veut rendre dans une autre langue, le graveur doit le faire pour la traduction (si l'on peut se

servir de cette expression) du tableau qu'il transporte sur le cuivre, avec le désavantage manifeste de n'avoir qu'une seule couleur pour rendre l'harmonie et l'effet que le peintre a produits par une grande variété de teintes. Est-ce ainsi que Raphaël a parlé de Marc-Antoine, Rubens de Bolswert et le Brun de Gérard Audran? Le respect que ces grands maîtres ont payé à ces admirables graveurs prouve évidemment le contraire.

CHAPITRE IV.

Avis à ceux qui veulent former une collection d'estampes.

Tout curieux qui se propose de former une collection d'estampes doit se prescrire quelques règles, pour ne pas se laisser entraîner aveuglement à son goût, qui, sans cela, peut facilement se changer en passion.

Il faut d'abord qu'il ne s'obstine point à vouloir compléter l'œuvre d'un maître. Quel est l'homme qui puisse se flatter d'avoir toujours été égal à lui-même? Il y a des amateurs qui donneroient l'impossible pour avoir deux ou trois morceaux d'un graveur, qu'il eût souvent mieux valu pour la gloire de cet artiste qu'il n'eût pas fait. On dit que le prince Eugêne, qui aimoit généralement tous les arts et surtout celui de la gravure, s'étoit occupé à former l'œuvre complète de chaque maître. Sa collection devint immense et lui coûta plus de cinq cent mille écus. Quel terrible amas, et que de choses médiocres à parcourir!

Secondement, l'amateur doit se tenir en garde

contre le défaut assez commun d'estimer les choses sur parole, et d'avoir une prévention aveugle pour tel ou tel maître. Le vrai connoisseur ne s'en laisse pas imposer par le nom de l'artiste; il ne juge que d'après la bonté de la pièce qu'il veut acquérir; tandis que le demi-connoisseur se laisse aller à un grand nom, qui, à ses yeux, couvre les plus grands défauts, et lui fait apercevoir des beautés qui n'existent point. Rien de plus sage donc que de comparer les diverses manières des différens maîtres, afin de chercher à découvrir par combien de procédés divers on peut parvenir à obtenir un bon effet, et quel est celui qui produit le meilleur. Mais c'est une bien pitoyable étude que de se borner à deviner le nom d'un artiste pour arrêter son jugement jusqu'à ce qu'on l'ait découvert : c'est, comme on dit, juger l'ouvrage d'après le maître, au lieu de juger le maître d'après l'ouvrage. De là l'estime qu'on accorde à plusieurs pièces médiocres, telles de *la Femme dans une chaudière* et du *Mont-Parnasse*. Quand vous demandez à un pareil connoisseur en quoi consiste leur beauté? il répond : Elles sont l'ouvrage de Marc-Antoine; et si vous n'êtes pas satisfait, il ajoutera que c'est d'après Raphaël qu'elles ont été gravées. Le célèbre Ber-

nard Picard, choqué de ce goût ridicule, a voulu prouver l'absurdité de ce respect aveugle pour les noms; et sous ceux de différens maîtres il a gravé plusieurs pièces pour tromper ces admirateurs sur parole, qui les achetèrent comme étant du Guide, de Goltzius et surtout de Rembrandt. C'est là ce qu'on appelle ses *Impostures innocentes*.

Un autre travers qui tient à celui dont nous venons de parler, est de régler son goût sur celui du jour. La mode règne malheureusement dans les arts comme dans toute autre chose. Un maître, ou même une école, a la vogue pendant un certain temps, et cède ensuite la place à une autre école ou à un autre maître. Mais le vrai connoisseur ne juge des arts que par sentiment: peu lui importe quel est l'artiste qui a fait telle estampe, si elle est véritablement recommandable par son mérite intrinsèque. Il sait que la rareté n'ajoute rien à la beauté d'une gravure, quoiquelle en augmente la valeur lorsqu'elle est véritablement belle. Cette folie n'est fondée que sur la vanité, et résulte du petit désir de possèder ce que d'autres n'ont pas. Quelque absurde que soit ce faux goût, rien n'est plus commun parmi les demi-connoisseurs; et il y en a qui donneront une forte somme pour les *Coquilles* ou pour les

Manchons de Hollar, tandis qu'ils dédaigneront un beau morceau parce qu'il est facile à trouver. Le Clerc, dans sa belle estampe de l'*Entrée d'Alexandre dans Babylone*, avoit représenté ce roi de profil. Le fameux duc d'Orléans, régent de France, à qui l'artiste présenta ce morceau, en fut fort satisfait; mais il trouva néanmoins que la tête du conquérant auroit dû être vue en face. Le graveur se rendit à cette observation judicieuse, et regrava la tête de cette manière. Comme on n'avoit tiré qu'un petit nombre d'épreuves de l'estampe dans le premier état, on les paye aujourd'hui dix fois le prix de celles où la tête est vue en face. Callot un jour, content d'une petite eau forte de sa façon, appelée *le Prêtre*, ou *le Porte-Dieu*, y fit un trou et la porta attachée à sa boutonnière. Les épreuves avant le trou sont très-rares et se paient fort cher; et il en est de même de quelques autres estampes, surtout de Rembrandt, qui n'ont souvent d'autre mérite que celui d'offrir de petites variations. On sait que Mariette et le comte de Caylus affectoient de ne faire cas que des esquisses.

Que les amateurs prennent garde aussi d'acheter des copies pour des originaux. La plupart des estampes des grands maîtres ont été copiées, et plusieurs même avec tant de succès qu'il est

facile d'y être trompé quand on n'a pas encore acquis le discernement nécessaire. Vues séparément les copies paroissent bonnes ; ce n'est qu'en les comparant avec les originaux qu'on s'aperçoit de la différence qu'il y a entre les uns et les autres. C'est ce qui est arrivé surtout par rapport aux copies que François Ragot a faites des plus belles estampes de Bolswert, de Vorsterman et de Pontius, d'après Rubens et Van-Dyck. Il en est de même des *Gueux* de Callot, qui ont été si bien copiés qu'on ne sauroit les distinguer des originaux qu'en les tenant les uns à côté des autres ; mais aussi la différence s'aperçoit-elle alors sans peine : les copies manquent de liberté, les caractères sont rendus avec moins de force et les extrémités sont d'un dessin moins correct. Au reste, il est difficile de donner des règles sûres pour distinguer les originaux des copies. Dans la plupart des contrefaçons le nom du graveur ou son monogramme suffisent pour se garantir d'erreur à cet égard ; car il est rare que le copiste ait la hardiesse de les imiter. Mais la difficulté est plus grande relativement aux estampes anonymes. Tout ce qu'on peut faire alors c'est de prendre garde à la liberté de l'outil et à la fermeté du dessin, surtout dans les extrémités, que le copiste est fort sujet à rendre mal. On se laisse

rarement tromper quand on connoît une fois bien la manière des artistes. Lorsque cette connoissance manque, le meilleur est de prendre l'avis d'un amateur plus instruit.

Le dernier conseil qu'on croit devoir donner aux amateurs est de prendre garde de ne pas acheter de mauvaises épreuves. Il y a trois choses qui rendent une épreuve mauvaise. Premièrement quand la planche a été mal tirée : il y a des estampes qui semblent n'avoir reçu le rouleau que par intervalles. Les ouvrages de tous les anciens maîtres se trouvent dans cette circonstance défavorable; mais aucuns autant que ceux qu'on connoît sous le nom de *Petits Maîtres* (1), qui étoient pour la plupart Allemands; à cause qu'ils se sont principalement attachés à graver de petites pièces. Leurs planches, lors même qu'elles étoient dans un bon état, ont été souvent mal tirées; mais les épreuves qu'on en trouve le plus communément sont celles qui ont été faites après que les planches se trouvoient gâtées par des

(1) Voici les noms de ces *Petits Maîtres* : Henri Aldegrever, Albert Altdorfer, Barthélemi et Jean Sebald Béham, Jacques Binck, Henri Goerting, qui gravoit de petites pièces sur de l'étain, George Pens, Virgile Solis, Crispin, Madeleine et Barbe de Passe.

retouches; de sorte qu'elles n'offrent pas la moindre idée de la beauté qui caractérisoit les estampes dans leur premier état. Secondement quand la planche est usée par le tirage : alors l'estampe est grise et sans effet, et il ne reste plus que le dessin du maître sans force et sans esprit. C'est dans les estampes en manière noire qu'il faut tâcher surtout d'avoir de bonnes épreuves; car l'esprit d'une estampe en ce genre est bientôt détruit; et c'est alors la plus insipide de toutes les espèces de gravures. Troisièmement quand la planche a été retouchée. Cette opération se fait quelquefois par le maître lui-même, et alors les épreuves conservent encore quelque chose de l'esprit qui distingue les premières; mais le plus souvent ces retouches se font par des ouvriers qui détruisent l'harmonie et l'esprit de l'original. Il vaut donc infiniment mieux, dans ce cas, prendre une épreuve foible qu'une épreuve retouchée de cette manière.

Les estampes qui portent les types d'originalité peuvent être considérées comme belles : 1°. relativement au dessin, à l'esprit de la composition et à l'entente du clair obscur, avec exclusion de la partie mécanique, et à cette espèce appartiennent les eaux fortes des peintres; ou 2°. principalement pour la beauté de la

partie mécanique de la gravure, comme dans les ouvrages de Wierix, des Beham et d'autres maîtres de l'école d'Allemagne ; 3°. pour la correction du dessin et la franchise de l'exécution, comme dans ceux de Henri Goltzius et de ses contemporains ; 4°. pour la beauté du fini, ou, quand ce sont des copies de tableaux d'autres maîtres, pour la ressemblance qu'elles offrent avec les originaux qui leur ont servi de modèles. Aucune estampe ne doit être rejetée quand elle excelle dans l'une ou dans l'autre des parties dont il vient d'être parlé, quelque peu de mérite qu'elle puisse avoir relativement au reste. Il ne faut donc pas négliger absolument de remarquer les beautés que peuvent offrir la correction du dessin, le précieux de l'exécution et l'harmonie de l'ensemble d'une estampe, parce que le style de la composition ou du dessin ne s'accorde pas avec les idées que nous avons conçues de la perfection. La fertilité d'invention et la variété des caractères qui se trouvent dans les ouvrages d'Albert Durer compensent grandement son manque de cette simplicité et de cette correction qui distinguent si éminemment les écoles d'Italie ; et son intelligence dans la partie mécanique de l'art mérite les plus grands éloges. D'après ce principe,

ceux qui aiment un grand effet mettront de côté les ouvrages de Henri Goltzius, parce qu'ils n'égalent point à cet égard ceux de Rembrandt ; en méprisant, en même temps, la beauté et la correction de dessin qui les distinguent, ainsi que l'étonnante franchise d'exécution, que le burin d'aucun autre maître n'a jamais surpassée.

CHAPITRE V.

De l'origine des cartes à jouer, et de la gravure en Allemagne.

Un art dont les productions plaisent à notre esprit, ou qui servent à l'instruire, doit naturellement nous intéresser. Nous aimons à connoître l'homme à qui nous devons les jouissances que nous goûtons, et, pour lui payer un tribut de notre reconnoissance, nous cherchons à sauver sa mémoire de l'oubli. Quand cette satisfaction nous manque, l'art lui-même devient alors l'objet de nos recherches; nous desirons de connoître le temps où il a pris naissance, et qu'elle peut en avoir été l'origine, pour témoigner, en quelque sorte, par là notre gratitude à son auteur.

Il est donc naturel qu'on soit curieux de savoir quel est l'inventeur d'un art aussi intéressant que celui de la gravure, qui se divise en tant de branches différentes. Ces recherches doivent être agréables non-seulement à ceux qui aiment cet art pour le plaisir qu'il leur procure,

mais encore à ceux qui le pratiquent par état ; en leur faisant connoître les différens procédés par lesquels il est parvenu de son état d'enfance à sa parfaite maturité, ce qui pourra peut-être même les conduire à de nouvelles découvertes pour son perfectionnemeut, auxquelles on n'a pas encore pensé jusqu'à ce jour.

Sans remonter, avec Papillon et Strutt, au delà du déluge, pour chercher l'origine de la gravure chez les Hébreux, et sans les suivre ensuite chez les Egyptiens, chez les Grecs et chez les Romains, nous nous transporterons, tout d'un coup, au quinziéme siècle, où l'on sait que l'art de la gravure proprement dît, et non celui de ciseler ou d'emboutir, qu'on a quelquefois confondu avec lui, a véritablement pris naissance.

Les Allemands et les Italiens réclament également l'honneur d'avoir découvert l'art de graver sur bois et sur cuivre, et d'en tirer, par l'impression, des épreuves sur du papier. Les Allemands fondent leurs prétentions sur l'ancienneté des ouvrages qu'ils produisent, et dont il sera parlé dans la suite; tandis que les Italiens en appellent au témoignage positif de Vasari, qui l'attribue à Maso Finiguerra, qui, selon lui, doit l'avoir découvert par hasard en 1460.

Cependant, suivant d'autres écrivains, c'est à la Chine que l'art de graver en bois a été connu le plus anciennement. Le grand nombre de signes de la langue chinoise ne permet pas d'imprimer des livres avec de simples caractères. Il faut que les Chinois gravent ces signes sur des tablettes de bois, qu'ils impriment ensuite avec un frottoir, ainsi que le faisoient les peintres des cartes en Allemagne. Cette manière d'imprimer est en usage de temps immémorial à la Chine. Chez un écrivain chinois, cité par le père du Halde (1), on trouve le passage suivant : « Le « célèbre Wou-Wang (2) tiroit cette mora- « lité de l'encre : Comme la pierre *Me* (ce mot « signifie encre en chinois), dont on se sert « pour noircir les lettres gravées, ne peut « jamais devenir blanche ; de même un cœur « noirci d'impudicités retiendra toujours sa « noirceur » Cependant les Chinois n'avoient pas encore alors l'art de faire du papier. Ils se servoient de l'écorce d'un certain arbre ; ensuite ils employèrent la soie et la toile, qu'ils coupoient

---

(1) *Description de la Chine, etc., tome II, p.* 245.

(2) Ce prince mourut 1084 ans avant la naissance de J.-C.

en forme de feuilles. D'autres écrivains disent que le peuple de Hia ou Tungut a imprimé avec des caractères gravés en bois déjà du temps de J. C. Dschendschis-Kan en a parlé en 1227; aujourd'hui ceux du Thibet se servent de cette méthode; mais leur papier est plus serré que celui des Chinois (1). Au Japon la gravure en bois est moins ancienne qu'à la Chine. Dans ces deux pays on se sert pour imprimer de deux brosses, ainsi que le pratiquoient anciennement les artistes d'Allemagne. Avec l'une de ces brosses ils noircissent leurs formes, sur lesquelles ils posent leur papier, qu'ils frottent ensuite avec l'autre brosse. Ces brosses ne sont pas, comme les nôtres, faites de soie de pourceau ou de sanglier, mais de l'écorce d'un arbre qui ne contracte point d'humidité. L'impression sur toile est aussi fort ancienne chez les Indiens, qui l'ont peut-être prise des Egyptiens. Il faut s'étonner de ce que les Grecs et les Romains n'ayent pas eu le bonheur de découvrir l'art de tirer des impressions de la gravure, eux qui gravoient sur leurs briques, sur leurs vases, sur leurs

(1) Aug. Ant. Georgii *Alphabetum Tibetanum*, *Romæ* 1762. *in*-4°. *pag.* 563 *et* 564.

lampes, ainsi que sur les pierres fines et sur le métal, dont ils avoient, comme on sait, des cachets. Ils faisoient même des poinçons d'une seule lettre, comme on en voit la preuve sur des lampes en terre cuite, dont ils se servoient de la même manière que nos relieurs le font aujourd'hui pour les étiquettes des livres. Le Musée d'Herculanum en fournit des modèles.

Il paroît donc étonnant qu'on ait tardé si long-temps à tirer des épreuves de la gravure faite sur différens métaux, et que l'honneur de cette découverte fût réservé à Finiguerra; car les anciens ciseleurs paroissent avoir été aussi près de trouver l'art de graver en taille-douce, que ceux qui en eurent la première idée au quinzieme siècle. Ces anciens ouvriers s'appeloient *Crustarii*, et gravoient avec un outil sur des vases de métal des caractères, des ornemens, des figures, qu'ils remplissoient ensuite d'or, d'argent ou d'ouvrage en émail, selon que le demandoit la nature de leur travail. Festus donne aux boutiques d'où sortoient ces sortes de meubles, le nom de *Tabernœ crustariœ*. Pline loue surtout un certain Teucer, comme fort habile dans cet art ; après avoir parlé d'abord des ciseleurs (*cœlatoribus*), qui se servoient d'un cisèlet, de la même manière que

les autres du poinçon ; et parmi ces ouvriers il nomme avec éloge un Pythéas, pour avoir fait une coupe avec des figures si délicatement travaillées qu'on n'auroit pas pu même en prendre le moule (1).

C'est un pareil ouvrier (*Crustarius*) qui a fait la coupe de bronze de forme ronde, de quatre palmes de diamètre, d'un travail admirable, et dont l'intérieur est orné au milieu de feuillages de laurier, d'un ouvrage en marqueterie, qui est placée dans la première chambre du cabinet de Portici (2). C'est encore des mains d'un ouvrier de cette espèce qu'est sorti le bouclier votif de la famille Ardaburia, trouvé en 1769 près d'Orbitello, et que M. Bracci (3)

---

(1) Il est cité beaucoup d'ouvrages de *crustarii*, *cælatores* et autres ouvriers de cette espèce, dans le livre de *Sculptura, cælatura*, etc. de Ludovico Demontioso, qu'Abraham Gorlei a inséré dans sa *Dactyliotheca*, *Amst.* 1609, *in*-4°. Pomponius Guaricine en parle aussi dans son ouvrage imprimé en 1504.

(2) Voyez Winckelmann, *Relation des nouvelles découvertes faites à Herculanum*, *p.* 210 de la traduction que j'en ai donnée.

(3) *Dissertazione sopra un Clipo votivo*, *etc.*

Tome I. Pl. 1.

N.° 1.

LEG XX V

AVRELIVS
CERVIANVS

LEG SECVNDA AVGVS

DNCONSTAN
TIOAVGSEM
PERVICTORI

croit avoir été fait à Ravenne, au commencement du cinquième siècle. Les lettres de la légende,

✝ FL. ARDABVR. ASPAR. VIR. INLVSTRIS. COM. ET. MAG. MILITVM. ET. CONSVL ORDINARIVS.

sont non-seulement gravées dans l'argent, mais remplies d'or ou d'ouvrage en émail. Les autres noms sont proprement gravés dans l'argent.

Mais on doit regarder comme plus singulier encore un disque de métal fait du temps des Antonins, donné par le sénateur Buonarotti (1). Ce grand antiquaire s'étonne, avec raison, de ce que les anciens n'aient pas découvert la gravure en taille-douce. On voit *Planche I.* que le travail de ce disque est le même que celui des anciens orfèvres, qu'on appelle *Nillée* (2) dont

---

illustrato da Dom. Aug. Bracci. in Lucca 1771 *in-4°.* *p.* 63.

(1) *Osservazione istoriche sopra alcune Medaglione antichi.*

(2) *Nillée* (*niello* et *niellare* en italien). *Niello* signifie la matière préparée dont on se servoit pour cette sorte d'ouvrage, et *niellare* l'opération d'appliquer le *niello* sur le métal destiné à le recevoir; comme quand Vasari dit *empir di niello*; et c'est à

se servoit Maso Finiguerra en 1460, et que les Allemands avoient découvert vingt ans plutôt.

---

cette espèce de travail que Finiguerra a dû la découverte de la gravure en taille douce. Au commencement du seizième siècle, Francesco Francia, peintre et orfèvre à Bologne, étoit fort renommé pour cette sorte d'ouvrage dont parle aussi Camillo Leonardi, qui veut que la *nillée* soit d'une invention moderne, dont on ne trouve point de traces chez les anciens. Lessing, dans ses *Kollectaneen zur litteratur, tome II*, dit qu'il a vu des ouvrages en ce genre, mais qu'il n'a jamais pu s'en former une idée bien exacte. Il pense que c'est une espèce de peinture à l'encaustique. Vignère en fait la description dans ses remarques sur les *Tableaux de plate peinture* de Philostrate, et Ménage en parle dans son *Dictionnaire* à l'art. *Nillée*. Mais Théophile Presbyter (*L. III. cap. 27 et 28*) décrit la manière de faire la *nillée* d'une façon plus circonstanciée encore que Vignère, quoiqu'il s'accorde d'ailleurs avec lui sur les principaux points. Il dit que *nigellare* et *denigrare* signifient la même chose; et il se sert même quelquefois de ce dernier mot.

Suivant M. le professeur J. D. Fiorillo (*Kleine Schriften artistischen inhalts, tome II. p.* 33), on voit encore actuellement à Wologda et à Ustjug, deux villes de Russie, de jolis ouvrages de *niello*, tels qu'étuis, boîtes, etc., avec des figures incrustées en noir. Ces figures, et même des plans entiers

Buonarotti pense que l'Aurélien Cervien dont il est question sur ce disque, étoit un général

---

de villes et des cartes géographiques sont gravées dans de l'or et de l'argent. On applique, sur le dessin, de l'argent dissout avec du soufre, après quoi on polit soigneusement le tout; et par ce moyen le dessin ressemble à une estampe imprimée en noir. Cet art est fort ancien en Russie, puisque, suivant Théophile Presbyter, moine allemand qui vivoit au onzième siècle, les artistes russes faisoient déjà de son temps des ouvrages de *niello*.

M. le professeur Fiorillo dit qu'il ne faut pas confondre la *nillée* des Russes avec la gravure et la ciselure du moyen âge en Europe, que, faute d'exactitude, les écrivains ont souvent appellé *opera nigellata ;* ni avec le *filigrane* qu'on faisoit déjà au treizième siècle, connu sous le nom d'*opera venetica ad filum*, et que, suivant Lacombe, *Dictionnaire du vieux langage*, les écrivains françois du moyen âge appeloient *œuvre triphoire*, par lequel ils désignent aussi quelquefois le *niello*. M. Fiorillo se proposoit de donner une dissertation sur cet objet, où l'on auroit trouvé sans doute beaucoup de choses curieuses; mais la mort de cet estimable savant nous a privés de ce travail.

Dans l'ancienne église de Saint-Jean à Florence il y a un vase d'argent artistement ciselé et rempli d'une couleur noire (*niello*), lequel a été fait par Maso Fini-

romain qui commandoit en Angleterre la *Legio XX valens victrix*, sous le règne d'Antonin, à Chester (*Deva*) et la *Legio secunda Augusta* à Kaer Lheion, dans le comté de Monmouth. C'est tout au plus tard sous Gallien que ce disque peut avoir été fait, parce que le bouquetin se voit sur les monnoies de cet empereur, près de la vingtième légion.

On trouve un travail qui ressemble beaucoup à celui de ce disque, sur les planches de laiton qui servent de tombes dans les anciennes églises, et qui ont été faites au onzième siècle. Il n'y a que le simple contour des figures.

Revenons maintenant à des temps plus modernes pour examiner les prétentions que les Allemands, les Italiens, les François, les Hollandois et les Anglois forment relativement à la découverte de la gravure en bois et sur cuivre. Nous parlerons de chacune de ces écoles en particulier, afin de pouvoir mettre plus d'ordre dans nos recherches; et nous placerons à leur

---

guerra, vers 1450, ainsi que cela est prouvé par des pièces authentiques conservées dans ladite église, dont le célèbre Gaburri a envoyé les copies à feu M. Mariette, avec un dessin du vase même.

Remarquons maintenant que les écrivains qui se sont

tête quelques recherches sur l'origine des cartes à jouer à qui l'Allemagne semble devoir l'invention de la gravure en bois, ainsi que de l'imprimerie.

Mais avant que de passer au sujet qui nous occupe, il est nécessaire d'expliquer ce qu'on entend par *beauté* et par *élégance*, ainsi que le sens dans lequel il faut prendre les mots *roide* et *gothique*, qui se présenteront quelquefois dans cet *Essai*, comme applicables aux compositions des sujets d'histoire en général.

La *beauté* consiste non-seulement dans une

---

occupés à faire des recherches sur le *niello* et sur la manière de l'appliquer sur les métaux, se seroient épargnés beaucoup de peines s'ils avoient su que Benvenuto Cellini en a donné une idée exacte dans son livre intitulé : *Due Trattati di Benvenutto Cellini; Scultore Fiorentino, uno dell' Oreficiera, l'altro della Scultura. Firenze*, 1731, 4°., *cap. II*, *pag.* 22 *à* 26; où il dit aussi, de même que dans son *proemio*, *pag. XXIX*, que déjà de son temps, l'*arte d'intagliare di niello*, qui avoit été pratiqué avec succès par Finiguerra à Florence, étoit, pour ainsi dire, tombé dans l'oubli, et qu'en 1515 il se mit non-seulement à appliquer le *niello* (*intagliare di niello*), mais aussi à faire le *niello* même; afin de pouvoir opérer avec plus de facilité et de succès.

variété de formes, mais dans une variété de formes élégantes. Les lignes droites font naître l'idée de solidité, de force, sans action, et sont, à cause de cela, peu propres aux figures qui, par elles-mêmes, sont susceptibles de mouvement. Voilà pourquoi une figure placée debout avec les deux bras exactement dans la même position le long du corps, et la tête droite, sans pencher ni d'un côté ni de l'autre, sera appelée une figure roide, sans qu'il soit nécessaire d'avoir l'œil d'un artiste pour en porter ce jugement.

Une variété de formes, judicieusement contrastées entr'elles, fait naturellement naître l'idée de mouvement, quand même la figure seroit représentée dans un état d'inaction; et nous convenons qu'elle pourroit se mouvoir si elle en avoit la volonté. Il est facile d'en donner la raison. Comme toutes nos idées des objets extérieurs nous viennent de ces objets mêmes, il s'ensuit que nous ne voyons point d'animal en mouvement sans qu'il en résulte quelque variété de formes. Or la même variété de formes représentée en peinture rappelle, à notre esprit le mouvement ou la puissance de faire ce mouvement; de sorte qu'à strictement parler, la *roideur* est quelque chose que nous regardons comme contraire au mouvement. Et c'est selon

que cette idée prévaut plus ou moins dans notre esprit, que l'objet qui se présente à notre vue semble aussi plus ou moins blâmable. Voilà pourquoi nous donnons le nom de *roides* ou *gothiques* aux draperies dont les plis ne nous paroissent pas disposés de la manière que nous pensons qu'ils devroient l'être naturellement. Toute apparence d'une symétrie étudiée dans la disposition de ces plis, est une contrainte qui gêne le libre mouvement du corps, que nous condamnons d'autant plus qu'elle se fait sentir davantage.

On a dit beaucoup de choses touchant l'élégance de la forme générale de la figure humaine. On sait que, dans les statues antiques les plus estimées, le contour de toutes les parties est exprimée par de grandes lignes convexes et de petites lignes concaves; et il paroît évident que des lignes symétriques, de quelle espèce qu'elles soient, quand même elles auroient la forme serpentine, ne peuvent pas donner une idée parfaite de l'élégance et de la beauté; car elles auront un air affecté et guindé: et si elles offrent quelque idée de mouvement, ce sera plutôt celui de la vis sans fin d'une tournebroche que celui d'un animal qui se meut de sa propre volonté. Par conséquent les formes

qui donnent l'idée la plus distincte de ces lignes ondoyantes qui résultent naturellement du mouvement, ou qui paroissent disposées dans l'ordre le plus convenable pour faciliter le mouvement, paroissent les plus gracieuses et les plus élégantes ; tandis que les formes qui semblent les moins favorables au mouvement et les moins variées entr'elles, sont celles aussi qu'on regarde proportionnellement comme les plus *roides* et les plus *gothiques*. Or, le manque de simplicité naturelle, qu'on désigne par le nom de *gothique*, étoit le caractère distinctif de l'école d'Allemagne à l'époque dont nous nous sommes proposés de parler dans cet *Essai*.

Nous commencerons par la gravure en bois, laquelle a incontestablement précédé celle sur cuivre, même l'imprimerie des livres, soit en planches gravées, soit en caractères mobiles.

On peut partager la gravure en bois en Europe en deux époques; savoir de 1350 ou 1360, c'est-à-dire, depuis l'invention des cartes à jouer en Allemagne, jusqu'en 1423, qu'on imprima des figures de saints, où commence la véritable gravure en bois; et la seconde époque depuis 1423, jusqu'au temps d'Albert Durer.

On ne sauroit douter que les cartiers allemands aient été les premiers graveurs en bois en Europe,

à moins qu'on ne veuille admettre comme véritable l'histoire que rapporte Papillon (1) sur les estampes en bois présentées au pape Honorius IV par un comte et une comtesse Cunio de Ravenne en 1285, représentant huit sujets tirés de la vie d'Alexandre le Grand; fait que M. le baron de Heinecke et les autres bons écrivains sur cette matière, regardent, avec raison, comme une fable. Prosper Marchand, M. de Heinecke, M. de Murr et plusieurs autres bons critiques pensent que la découverte de la gravure en bois est due à ces cartiers. Il y en a cependant qui révoquent en doute que les anciennes cartes fussent imprimées; ils croient qu'elles étoient peintes à la main, de la même manière que les ornemens des manuscrits; et ils se fondent sur ce que dans un compte de Charles Poupart, argentier de Charles VI, roi de France, il est dit: « Donné cinquante « six sols parisis à Jacquemin Gringonneur, « peintre, pour trois jeux de cartes à or et di- « verses couleurs, de plusieurs dévises, pour « porter devers ledit seigneur roi Charles VI, « pour son ébattement, pendant les intervalles

---

(1) *Traité historique et pratique de la Gravure en bois, Tome I. page* 83 *et suiv.*

« de sa maladie (1). » Il se peut, dit M. de Heinecke (2), qu'à cette époque on ait fait peindre des cartes à jouer pour les rois de France, comme cela s'est encore pratiqué dans ces derniers temps; mais cela ne prouve pas que toutes les cartes étoient peintes par des peintres. Cette observation paroît d'autant plus fondée, qu'il est connu qu'on a fait des cartes avec d'autres matières que du carton. J'ai eu entre les mains, dit M. Breitkopf (3), un jeu de piquet de feuilles d'argent sur lesquelles les figures étoient gravées et dorées. A en juger par le dessin, elles avoient été faites, au seizième siècle, par un artiste des Pays-Bas. De la Véga, dans son ***Histoire de la Conquête de la Floride***, nous apprend aussi que les soldats de cette expédition jouoient avec des cartes faites de cuir.

Presque tous les écrivains qui ont traité de

---

(1) Saint-Foix, *Essai sur Paris*, *tome I*, *page* 260. Menestrier, *Bibliothèque curieuse*, *tome II*, *pag.* 174 — 179.

(2) *Idée générale d'une collection complète d'Estampes*, *page* 237.

(3) *Versuch den Ursprung der Spielkarten etc*, *pag.* 41, *note* m.

cette matière conviennent que l'invention des cartes est due aux Allemands; quoique Menestrier et Bullet, et après eux Schoepflin, Fabricius-Fournier, Saint-Foix, Daniel, du Hamel, Meerman et les auteurs de l'*Encyclopédie* (1) citent quelques raisons pour prouver qu'on les doit à la France; et M. de Vigny (2) prétend que c'est de Laurent Coster qu'on les tient; tandis que, d'un autre côté, M. de Heinecke pense que c'est

---

(1) Voici les noms de ceux qui, avec les auteurs que nous venons de citer, ont écrit sur les cartes à jouer : l'abbé Saverio Bettinelli, *Il giuoco delle carte, poemetto, Cremona* 1775, *in*-8°.; l'abbé Rive, *Etrennes aux joueurs de cartes*, ou *Eclaircissemens sur l'invention des cartes. Paris* 1750, *in*-8°. Ce dernier ouvrage a été traduit en hollandois sous le titre de *Historisch Onderzoeck over de Speelkaarten. Utrecht*, 1781, *in*-8°.; Court de Gibelin, *le Monde primitif, etc., tom. VII*; Heinecke, *Idée générale d'une collection d'Estampes, Leipsig*, 1771, *in*-8°.; De Murr, *Journal zur Kunstgeschichte und allgemeine Litteratur, XVII. Vol., Nuremberg*, 1775, *in*-12; Breitkopf, *Versuch den Ursprung der Spielkarten etc.*, 4°., *Leipzig* 1784; Papillon, *Traité historique de la gravure en bois, 2 vol. in*-8°., *Paris*, 1766; Du Monceau, *l'Art du Cartier.*

(2) *Journal économique, Mars* 1658, *page* 16.

à Ulm que les cartes à jouer ont été inventées, ainsi que les moules pour les imprimer (1).

En Allemagne les cartes à jouer s'appeloient *briefe* (*espistolæ* en latin), et elles y portent encore aujourd'hui le même nom. C'est avant 1376 qu'elles ont été en usage dans ce pays, et il est dit même, dans un livre intitulé *das gulden spil* (le jeu d'or) imprimé par Gunther Zainer à Augsbourg en 1478, in-folio, *Titre V*, (2) que le jeu de cartes a commencé à prendre cours en Allemagne en 1300. Mais il faut croire, dit M. de Murr, que cette époque est reculée de cinquante ans de trop; et, suivant M. de Heinecke, il est impossible de déterminer au juste le temps de leur invention.

Les quatre couleurs des cartes allemandes, qui furent introduites au quatorzième siècle au plus tard, ont la même signification que celles

---

(1) Suivant M. Neubronner, administrateur à Ulm, les archives de cette ville contiennent un ancien manuscrit sur vélin, appelé le livre rouge (*a literis initialibus rubris*) où il y a une défense de jouer aux cartes, datée de 1397.

(2) Voici le passage allemand : *Nun ist das spil vol untrew, und als ich gelesen han, so ist es komen in teuschland, des ersten in dem jar, da man zalt von crist geburt tausend dreihundert jar.*

HENRI VI.



des cartes françoises, dont il sera parlé ci-après. Les *Schellen* (grelots), qui faisoient autrefois la parure des rois et des grands seigneurs (1). (V. *Pl. II*), indiquoient la *noblesse;* le *Roth* (rouge) ou *Herzen* (cœur) représentoit le *clergé; le Grün* (verd) étoit la marque des *cultivateurs, etc.*, et les *Eicheln* (glands) celui des *valets.*

Suivant M. de Heinecke (*Idée générale, etc. pag.* 238) le *lansquenet* est probablement le plus ancien jeu dont on s'amusoit d'abord. Ce mot, selon lui, dérive de l'ancien mot allemand *landsknecht*, nom qu'on donnoit autrefois aux soldats et même à ceux qui, retirés de l'armée, s'étoient établis à la campagne. Aussi est-il avéré que le jeu de cartes étoit originairement un jeu militaire. Il fut introduit en France sous Charles VI (1392).

---

(1) Voyez *Agilolfingicæ familiæ Principum Guelforum veterum, etc., generis deductione*, dans Gabr. Bucelini *Germaniæ Topo-chronostemmato-graphicæ sacræ et profanæ, Parte altera, Aug. Vindel.* 1662, de pag. 346 à 423, où l'on trouve plusieurs figures d'empereurs et autres personnes de la maison des Guelfes, ornées de pareils grelots, comme on le voit ici *Planche II.*

Les ouvriers employés en Allemagne à tailler les moules des cartes, se nommoient *formschneiders* (tailleurs de moules), nom qu'ils ont conservé jusqu'à ce jour. Ils formoient un corps de métier; et il en étoit de même de ceux qui peignoient les cartes, qu'on appeloit *briefmahlers* (peintres de cartes). Ces cartiers commençoient donc par graver leurs figures sur des planches de bois, pour s'épargner la peine de faire le dessin de chaque carte en particulier, et les colorioient ensuite à la main. C'est exactement de cette manière qu'ont été exécutées les figures de l'*Apocalypse* (1) qu'on voit à la bibliothéque impériale à Paris, et de l'une desquelles nous donnons la copie dans la *Planche III*. Ces tailleurs de moules ne donnoient aucune ombre à leurs figures; ou quand ils en donnoient, les tailles de ces ombres étoient aussi fortes que le contour même.

Jost Ammon, qui a fait les figures pour la collection intitulée : *Hans Sachse eigentliche Beschreibung aller Standen auf erden; ... ler Künste und Handwerken, etc.* (Description de tous les états, de tous les arts et de tous

---

(1) *Historia Sancti Johannis Evangelistæ ejusque visiones Apocalypticæ.*

Tom. I. Pl. 3.



les métiers etc. par Jean le Saxon); ouvrage allemand publié en 1564, et imprimé pareillement en latin sous le titre de Πανοπλια, in-12, a représenté dans ce livre la figure et l'opération d'un tailleur de formes, et séparément la figure d'un *briefmahler* ou peintre de cartes.

Il faut que les cartes à jouer des Allemands aient eu, au quinzième siècle, un grand débit en Europe, surtout en Italie, où fut inventé, selon M. de Murr (1), le jeu de cartes connu sous le nom de *Trappola* (2), qui a donné l'idée du jeu

---

(1) M. Breitkopf pense que c'est placer trop tard l'invention du jeu de *Trappola.*

(2) Suivant le *Dizzionario della Crusca*, *trappola* signifie : *Cosa ingennese, insidia*, *una sorta di rete*; et *trappolatore* est la même chose qu'*ingannatore*, *giuntatore*; d'autres veulent faire dériver ces mots de *trappe* (piège). M. de Murr cite, dans son *Journal zur Kunstgeschichte*, *tom. II*, *pag.* 200, une très-ancienne carte de trappola que possède M. Silberrad de Nuremberg. Ces cartes ont, dit-il, cinq pouces de hauteur sur deux pouces et un quart de largeur; et M. le baron de Heinecke (*Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften*, *etc.*, *tom. XX*, *pag.* 240) nous apprend qu'il y a un jeu de cartes de trappola complet dans la collection d'estampes de la bibliothéque du

de *Taroc* (1); car on trouve dans les *Letterepittoriche, tome V. pag.* 321 une requête des

---

château du comte de Gersdorf à Baruth, à un mille de Budissin. Ce jeu est composé de quarante-deux cartes, dont dix de *spade* (épées) qui indiquent la *noblesse*; douze de *coppe* (coupes) qui représentent le *clergé*; dix de *denari* (pièces d'argent), emblême du *tiers-état*, et dix de *bastoni* (bâtons), pour les serfs ou cultivateurs. Ces cartes ne sont pas d'Israël von Mecheln, ajoute M. de Heinecke, mais semblent être d'un maître dont il y a beaucoup de fleurs et d'animaux sur des feuilles séparées dans la même collection.

(1) *Le carte, ò communi, ò tarocchi, di nuova invenzione, secondo il Volterrano : ove si vedon denari, coppe, spade, bastoni, dieci, etc., l'asso, il re, la reina, il cavallo, il fante, la giustizia, l'angelo, etc.; et non le carte fine, i cuori, i fiori, et le picche; dove che si giuoca a tarocchi, a primiera, a trappola, a flusso, etc.* Voyez *Piazza universale di tutte le Professioni del Mondo, di Tomaso Garzoni. Venezia* 1665, *in-4°., pag.* 416. — L'origine du nouveau jeu de taroc est assez incertaine. On en trouve la représentation dans une peinture à fresque de Nicollo dell'Abbate, à l'Institut de Bologne, laquelle a été faite entre 1540 et 1550. C'est probablement vers la fin du quinzième siècle qu'on remplaça le grand mombre de figures du jeu de taroc, par les quatre couleurs *pique*, *cœur*, *trèfle et carreau*, et

cartiers, présentée, le 11 octobre 1441, au sénat de Venise, par laquelle ils se plaignent du tort que faisoient à leur commerce les entreprises journalières des marchands de cartes étrangères, qui sans doute étoient Allemands. Ils demandent d'avoir seuls le droit d'en faire et d'en débiter. Il paroît que ceux qui exerçoient ce métier à Venise formoient corps avec les peintres; car non-seulement il est question dans leur supplique de cartes à jouer, mais encore de tout ce qui pouvoit être peint ou imprimé sur toile et sur papier; nommément des tableaux d'autel ou plutôt des images de saints. Le sénat fit droit à leur requête, qui devient curieuse par la manière dont on s'y est exprimé. On y voit que ces cartes se fabriquoient comme on les fabrique aujourd'hui en Allemagne; qu'elles étoient d'abord imprimées et ensuite coloriées. L'imprimerie n'étoit pas en-

---

ces noms passèrent de France en Italie. M. Court de Gebelin attribue les anciennes cartes de taroc aux Egyptiens, et en donne une explication plus ingénieuse que satisfaisante. C'est avec plus de fondement que M. Breitkopf croit que le jeu de taroc a été composé en différens siècles par différens peuples, dans des temps beaucoup plus modernes; ce qu'il prouve par une explication plus exacte de ces cartes.

core connue, et déjà cependant on employoit le mot d'*imprimer*. En un endroit de la requête on s'exprime ainsi : *Carte e figure* stampide *che fanno in Venezia;* et dans un autre endroit : *le carte da Zangar e figure dipinte* stampide, *fatte fuor di Venezia*. M. de Heinecke cite une ancienne chronique d'Ulm, par laquelle il paroît que les Allemands envoyoient une grande quantité de cartes à jouer en Italie, en Sicile et dans d'autres lieux, qu'ils donnoient en échange contre des épiceries et autres marchandises.

En Italie il est parlé pour la première fois des cartes à jouer dans un ancien manuscrit de Pipozzo di Sandro, de l'année 1299, cité par Tiraboschi, dans son *Istoria della Litteratura italiana, Tom. VI. Part. II. p.* 402. Modena 1776 in-4°.; et en 1393 on les y appeloit *niabi*(1).

(1) *Chronica dell Giovani Morelli* de l'année 1393, imprimée pour la première fois en Florence, en 1728, in-4°.; il y est dit : *Non giuocare a zara, nè ad altro giuoco di dadi, fa de' giuochi che usano i fanciuli; agli alliosi, alla trottola, a' ferri, a' naibi, etc.* La chronique donne ici le nom de *naïbi* à un jeu d'enfans de ce temps-là ; et dans le dictionnaire *della Crusca* on en trouve la même explication. Dans la vie de Saint Bernard de Sienne, par Bernabeus,

Or, comme en Espagne on les nomme *naipes*, l'abbé Rive pense que d'Italie elles ont passé dans ce dernier pays (1). Les Espagnols ne peuvent faire remonter l'usage des cartes à jouer qu'à 1332, année qu'Alphonse XI, roi de Castille, en défendit l'usage, ainsi que d'autres jeux aux chevaliers de son ordre (2). Il se pourroit, dit M. Breitkopf, que les Espagnols eussent emprunté les noms de leurs cartes des Arabes, et il cherche

---

qui se trouve dans le *tom. V des Act. Sanctor.* des Bollandistes, *mai, pag.* 277, 287, on loue ce saint d'avoir tellement ému le cœur des Chinois, qu'ils brûlèrent *naibes, taxillos, tesseras et instrumenta insuper lignea, super quæ avare irreligiosi ludi fiebant.* Saint Bernard mourut en 1450. Ici les cartes (*naibi*) ne sont pas regardées comme destinées à des jeux d'enfans.

(1) *Eclaircissemens historiques et critiques sur l'invention des Cartes à jouer, tirés de la Notice du MS. de la Bibliothèque de M. le duc de la Vallière, intitulé : le Roman d'Artus, etc.*, in-4°. *Paris*, 1779.

(2) Cette époque de la connoissance des cartes à jouer en Espagne devient même fort problématique, si l'on veut s'en tenir à l'édition espagnole in-4°. des *Epîtres dorées, morales, familières, etc.* de Guevara, faite à Madrid en 1668, où il est dit : *al juego de*

à établir cette idée sur la ressemblance des noms des pièces du jeu des échecs avec ceux de cartes (1), ainsi que sur des faits historiques. Ce-

dados secos, et rien de plus; tandis que les traductions françoises faites sur l'espagnol et sur l'italien portent le nom de *Cartes*, qu'on trouve également dans un livre hollandois intitulé *Nederlandsche Heraut*, c'est-à-dire, *Hérault des Pays-Bas*, imprimé à Amsterdam chez Jansen, en 1648; où son auteur, Thomas Rouck, rapporte, à la page 168, une partie des statuts de l'ordre de la Bande (*della Vanda*), et cite Sansorino *delle Origine de Cavalieri. Lib. III, p.* 120. Et le texte hollandois porte : *Niet te gebruycken teerling of kartenspel*, c'est-à-dire, *ne point se servir de dez ni de cartes.*

(1) Les Arabes n'ont connu le jeu des échecs que du temps de Cosru ou Cosroës le Grand, au milieu du sixième siècle, qu'ils le reçurent des Indes. C'est à cette même époque qu'il fut introduit à la Chine, sous le règne de l'empereur Wu-Ti. En Europe il demeura inconnu jusqu'au temps des croisades, et les auteurs de *Histoire des Chevaliers de la Table ronde* sont les premiers qui en aient parlé. Comme ce ne fut donc qu'au douzième siècle qu'on en eut connoissance en Europe, le jeu d'échecs fait d'ivoire, avec des caractères arabes, qui se trouvoit au trésor de Saint Denis, ne peut avoir appartenu à Charlemagne; et il est impossible qu'un prince de Bavière ait été tué avec un jeu

pendant il ne s'ensuit pas de-là que les Arabes aient été les inventeurs des cartes ; ils peuvent les avoir reçues de quelque autre peuple de l'Orient.

Venons maintenant à la France. Il y en a qui, pour chercher l'origine de l'usage des cartes à jouer dans ce royaume, ont eu recours à la chronique de Provence, de César de Nostradamus, parce qu'il y est parlé, sous l'année 1361, du nom de *Tuchins* qu'on donnoit aux valets du jeu de cartes en haine que les Provençaux avoient pour

---

d'échecs à la cour du roi Pepin en France ; ainsi que le rapporte Selenus ou le duc Auguste de Lunebourg dans sa description du jeu d'échecs. Ce ne peut donc être que le jeu de dames, qui étoit connu des Romains. Hyde *in lud. Orient.*, dans l'*Hist. Schachilud*, pense que ce pourroit bien être une bévue, provenant de ce que chez les Romains le jeu des dames étoit appelé *ludus latrunculorum*, et que *latro* a été remplacé par l'ancien mot allemand *schach*, qui se présente aussi chez Du Cange ; dans la basse latinité, avec lequel il a la même signification, pour indiquer *vol* et *voleur*, d'où sont aussi dérivés les mots *schacher, schachery*, qui offrent le même sens ; de manière que, par là, le jeu des dames a été confondu avec celui des échecs. Voyez aussi le *Mémoire sur le jeu des échecs* qui se trouve dans l'*Histoire de l'acad. roy. des Inscriptions et Belles lettres*, *T. III*, *in*-12, *p.* 375.

certains bandits qui désoloient alors le pays; mais ils ont négligé d'observer que c'est au temps où écrivoit Nostradamus, c'est-à-dire à 1631, qu'il faut rapporter cette haine que les Provençaux conservoient contre les Tuchins. D'autres citent un édit de 1369, mais il n'y est pas fait mention des cartes à jouer (1); et quand Papillon avance que les cartes à jouer furent défendues en France par le roi Saint-Louis, il prouve qu'il n'a pas lu l'édit de ce monarque, donné au mois de décembre 1254; en voici les paroles : *Prœterea prohibemus districte ut nullus homo ludat ad taxillos, sive aleis* (certain jeu de dez) *aut scaccis.* « Nous défendons expressément que per« sonne ne joue aux dez, aux tables ni aux « échecs. » On voit que dans cet édit il n'est nullement fait mention des cartes à jouer; et il en est de même de l'édit de 1256. Le *lansquenet* des François, sous Charles VI (1392) est probablement le plus ancien jeu de cartes; et l'on sait

(1) Voici les paroles de cet édit du 23 mai : » Tous « jeux de dez, de tables, de paume, de quilles, de « palet, de boules, de billes, d'autres jeux qui chéent « point à exercer ne à habiter nos sujets à faits « d'armes à la défense de notre royaume ».

qu'il a passé d'Allemagne en France, mais sans en connoître l'année.

Graces à M. Vanpraet, conservateur des livres de la bibliothéque impériale à Paris, si estimable par ses grandes connoissances littéraires et bibliographiques, et par son extrême obligeance à les communiquer, nous pouvons du moins faire remonter l'usage des cartes à jouer en France jusqu'en 1341. Voici ce qu'on trouve au folio 95 d'un manuscrit de M. Lancelot, intitulé *Renart le contrefait*, qu'il a bien voulu nous indiquer :

Si comme fols et folles sont
Qui pour gaigner au bordel vont ;
Jouent aux dez, aux *Cartes*, aux tables,
Qui à Dieu ne sont délectables.

Ce roman de *Renart le contrefait*, qui est en vers, a été composé par un anonyme, qui paroît être de Champagne. Il nous apprend, au folio 83, le temps où il l'a écrit.

Celui qui ce roman escript
Et qui le fist sans faire faire,
Et sans prendre autre exemplaire,
Tant y pensa et jour et nuict,
En l'an mil iij cent xxviij.
En analant y mist sa cure

Et continua l'escripture.
Plus de xiij ans y mist au faire ;
Aincoit qu'il le pense parfaire,
Bien poet veoir la manière.

Ce passage fixe l'entière confection de ce roman en 1341. L'auteur y rapporte des faits antérieurs à cette date; il parle de Philippe de Valois comme vivant encore (1).

---

(1) Ce roman est sans doute le même que celui dont il est parlé dans le *Menagiana, tome I*, *pag.* 27, de l'édition de *Paris*, 1715, où il est dit : « J'ai eu en communication pendant deux jours un vieux roman manuscrit in-folio, ancien de près de quatre cents ans, intitulé le *Renard contrefait*, c'est-à-dire, le *Renard représenté*, parce que l'auteur y suppose que le lion, roi des animaux, les ayant tous mandés à la cour, le renard s'y rend des premiers ; que là, pour se faire de fête, après l'avoir entretenu par quelques moralités, il n'entreprend pas moins que de lui déduire ensuite l'histoire universelle, tant profane que sacrée, le tout en vers de quatre pieds, qui occupent les trois cent douze premières pages du livre ; les cent vingt-une dernières sont en prose, et contiennent le reste de l'histoire, depuis l'empire d'Auguste jusqu'à la première année du règne de Philippe de Valois. L'auteur, dont on ne sait pas le nom, s'est contenté de nous apprendre

Le costume singulier qu'on a donné aux figures des cartes françoises, vient, dit M. Breitkopf, de l'usage qu'avoit la haute noblesse sous Charles VII de faire peindre ses armoiries sur ses habits; idée qu'il a tirée d'un livre françois (1), où il est dit : « Il nous faudra remonter « jusques aux croisades pour découvrir l'ori- « gine des armoiries. — Les chevaliers les firent « peindre sur leurs écus ; ainsi elles ne servoient « d'abord qu'à la guerre ; mais l'usage en passa « ensuite dans la vie civile. Depuis le règne de « Saint-Louis jusqu'à celui de Charles VII, les « seigneurs et les dames portèrent la représen- « tation de leurs armoiries peinte ou brodée sur « leurs habits. »

Voici maintenant l'explication des noms des figures des cartes : *David* représente *Charles* lui-même ; *Argine* est l'anagramme

---

qu'il étoit de Troie, qu'il a commencé son ouvrage en 1319, et qu'il l'a fini en 1328. Il se qualifie clerc en plus d'un endroit, c'est-à-dire, homme de lettres, et non pas d'église ; sur quoi il s'explique avec beaucoup de naïveté, *page* 45, *colonne* 2.

(1) *Précis d'une histoire générale de la vie privée des François dans tous les temps et dans toutes les provinces de la monarchie. Paris*, 1774, 8°.

de *regina*; *Marie d'Anjou*; *Pallas*, la *Pucelle d'Orléans*; *Rachel*, la belle *Agnès Sorel*, dite communément *madame de Beauté*; *Judith*, *Isabelle de Bavière*; *la Hire*, *Etienne de Vignoles*, surnommé *la Hire*; *Hector*, *Hector de Galand*. Ces deux derniers étoient de fameux capitaines de ce temps. Les quatre couleurs des cartes françoises ont, comme celles des cartes allemandes, trait aux quatre états du royaume : *Pique* (la pique ou la lance) indique la *Noblesse*; *Cœur* le *clergé*; *Trèfle* les *Cultivateurs* et *Carreau* ou le bout d'une flèche, les *Militaires*, mais surtout les arbalétriers (1).

En Angleterre le synode de Worchester défendit, en 1240, le jeu du roi et de la reine. Du Cange (2) croit qu'il s'agit du jeu des cartes; mais M. Breitkopf dit qu'il se trompe à cet égard; et qu'il est plus probable que c'est du jeu des échecs ou de quelque autre jeu inconnu qu'il est question. Mais quoi qu'il en soit, on sait du moins

---

(1) Suivant les *Mémoires de Trévoux*, 1720, *pag.* 934, le jeu de piquet fut inventé en France sous Charles VII, en 1430.

(2) *Gloss. Tom. II. Part. II. pag.* 154.

qu'il n'y a pas eu de fabriques de cartes en Angleterre avant le dix-septième siècle. Dans le *Naval history of Great Britain, from the earliest times of the rising of the Parliament. London* 1779 in-8°., il est dit que sous le règne de la reine Elisabeth, le gouvernement, entre autres monopoles, s'étoit réservé celui des cartes à jouer qui venoient de l'étranger.

Indépendamment des moules (*formen*), les cartiers allemands se servoient aussi de patrons découpés pour enluminer les cartes à jouer. Il leur falloit même plusieurs de ces moules pour donner aux figures leurs différentes couleurs. C'est là ce qui, suivant M. de Murr, a produit l'enluminure des images, telle qu'on la trouve dans quelques-uns des anciens livres en Allemagne.

Il y en a, tel que M. Breitkopf, qui veulent faire venir l'origine de la gravure en bois des estampilles ou poinçons que les copistes employoient pour former les traits des grandes capitales qu'ils peignoient et remplissoient ensuite de différentes couleurs. Mais on ne prouvera jamais la vérité de cette assertion. On gravoit depuis un temps immémorial en creux et en relief des pierres fines; on frappoit des médailles, on tailloit des lettres sur pierre, sur métal et sur bois; on en fondoit même, comme nous le voyons sur les

anciens monumens, sur les cloches et sur de vieux édifices dans toute l'Europe; on trouve aussi des figures gravées, dans le onzième siècle, au simple trait, sur des planches de laiton qui couvrent les tombeaux dans les anciennes églises, et qui ressemblent entièrement à nos planches gravées au burin. Cependant la gravure en bois et celle sur métal, pour en produire des figures sur le papier, et la typographie n'ont été inventées en Europe qu'au commencement et au milieu du quinzième siècle. Il y a même lieu de croire que les estampilles et les poinçons pour les capitales des manuscrits ne sont pas aussi anciens qu'on se l'imagine.

Les peintres des cartes à jouer faisoient et vendoient non-seulement ces cartes; mais ils exerçoient aussi la profession des dominotiers de Paris : ils imprimoient et enluminoient toutes sortes d'images. M. Breitkopf a même cherché à prouver, dans son *Essai sur la Gravure en bois*, que l'impression des images a précédé celle des cartes à jouer. Il y a, dit M. de Heinecke, à Buxheim, beaucoup de ces gravures en bois de la forme des cartes à jouer, collées dans de vieux livres. Mais ce qu'on dit à leur sujet ne doit être regardé que comme des conjectures, et n'est d'aucune utilité pour

l'histoire de l'art; parce que ce sont de pitoyables ouvrages.

Il fut sans doute bien facile à ces tailleurs en bois de faire des images de saints au lieu de ces figures extravagantes dessinées sur des cartes; idée dont ils pouvoient espérer d'autant plus de profit que la dévotion pour les images des saints étoit montée au plus haut degré dans le quatorzième et au commencement du quinzième siècle en Allemagne, et que le clergé distribuoit de pareilles images avec profusion.

On trouve à la bibliothéque de Wolfenbuttel de ces sortes d'estampes, qui représentent différens sujets de l'histoire sainte et de dévotion, avec du texte en regard de chaque figure, le tout gravé sur bois. Ces pièces sont de la même grandeur que les anciennes cartes à jouer d'Allemagne : elles portent trois pouces de hauteur sur deux pouces quatre lignes de largeur. On voit aussi à la fin du livre intitulé : *Ars moriendi*, cinq planches avec différentes figures d'anges, de saints, de diables, de moribonds, etc., semblables à celles des cartes à jouer et de la même grandeur; chaque figure étant marquée d'une lettre de l'alphabet (1).

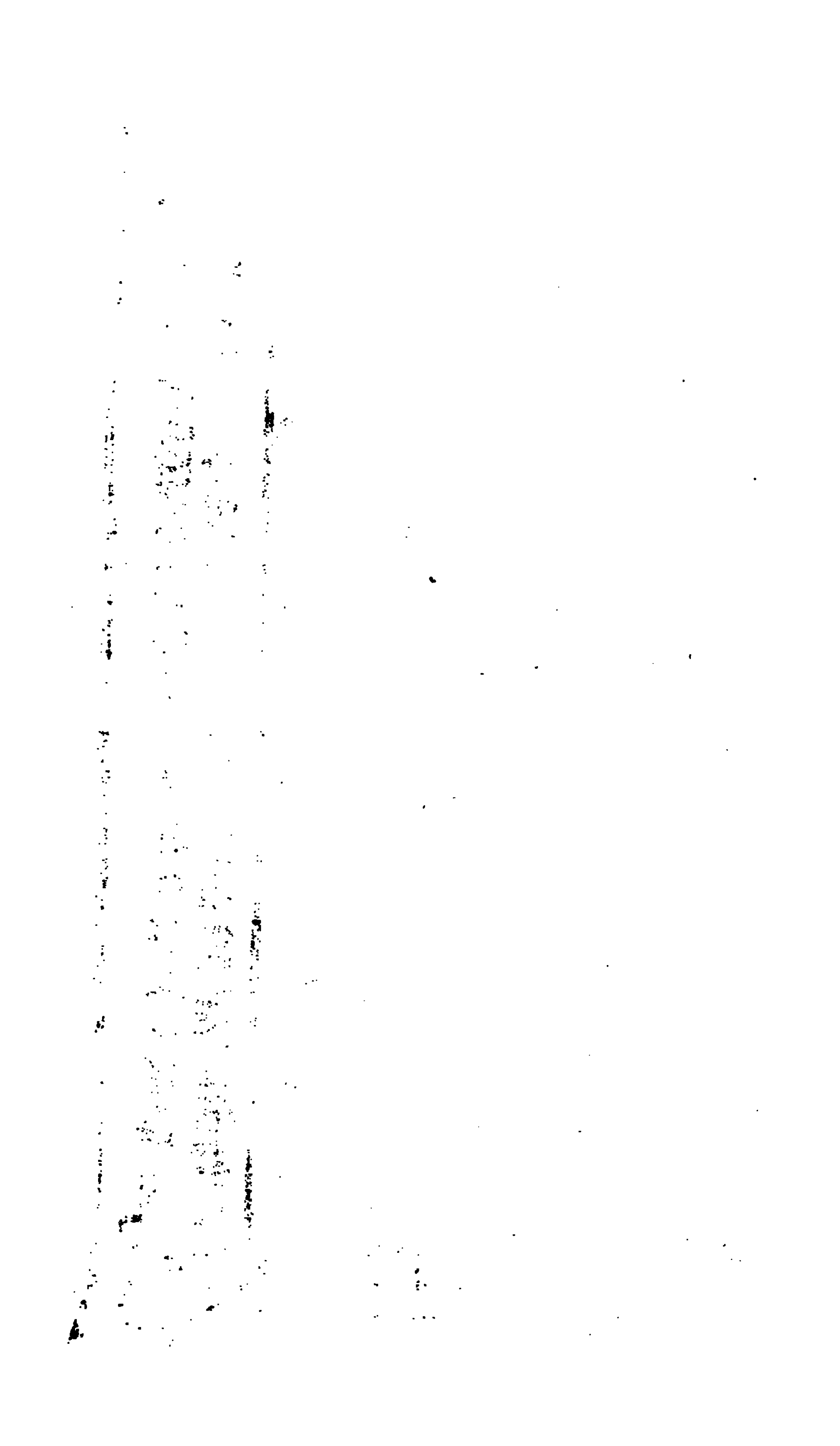
---

(1) L'auteur du *Merkwürdigen Wein* (Vienne re-

Mais dans ce même temps, on gravoit aussi des images plus grandes que les cartes. M. de Heinecke a découvert dans la chartreuse de Buxheim, près de Memmingen, un des plus anciens couvens d'Allemagne, l'image de *St.-Christophe portant l'Enfant Jésus par la mer.* Vis-à-vis de lui est l'hermite qui lève sa lanterne pour l'éclairer; et derrière lui se tient un paysan vu par le dos, chargé d'un sac, et grimpant sur le haut d'une montagne. Cette pièce, de grandeur in-folio, est gravée en bois et enluminée à la manière des cartes à jouer. Au bas on lit : *Cristoferi faciem,*

---

marquable) *pag.* 113, cite une autre édition de l'*Ars moriendi*, avec des estampes en bois, sur la dernière desquelles on lit : *Ludwig ze Ulm*, mais sans année. Cette édition est dans la bibliothéque de Pertusati, à Milan, et se trouvoit aussi autrefois dans celle de la ville d'Ulm, mais elle y manque aujourd'hui. Hanns Sporer a publié un *Ars moriendi* en allemand. Il ne consiste qu'en un seul cahier avec vingt-quatre planches imprimées au frottoir à la manière des anciens cartiers, comme la seconde édition latine, in-4°., dont parle M. de Heinecke (*Idée générale*, *page* 406, *pl.* 22). Sur la dernière planche, il y a : *Hanns Sporer hat diss puch. Prussmoler*, 1473. Elle se trouve à la bibliothéque de Zwickau.





die quamcumque tueris. Illa nempe die morte mala non morieris. Millesimo CCCCXX tercio. Au moins savons-nous par-là avec certitude qu'on a gravé des images et des lettres en 1423. Cette estampe est collée sur la reliure d'un manuscrit de 1417. Nous donnons ici, (*Planche IV*), une copie fidèle de cette gravure, qui est sans contredit la plus ancienne avec date qui soit connue. C'est au savant et estimable M. de Murr qu'on en doit la publication.

Après avoir produit des images de saints, il étoit aisé, continue M. de Heinecke, de graver des sujets historiques et des suites entières, en y ajoutant enfin une explication gravée de la même manière, soit pour l'instruction de la jeunesse, soit pour exciter à la dévotion. Voilà l'origine des premiers livres xylographiques, c'est-à-dire, imprimés par tables de bois, dont il sera parlé plus bas.

Ces premiers livres ont certainement fourni l'occasion d'inventer la typographie; et par cette suite de procédés les *briefmahlers* ou cartiers sont devenus imprimeurs ou libraires.

Rien ne prouve mieux les progrès de l'art de graver en bois que les premiers livres imprimés sous le titre de *légendes*. Il paroît cer-

tain que les figures des saints qu'on y voit, viennent de ces premiers ouvriers qu'on employoit à faire les figures des cartes à jouer. Ces saints sont presque de la même forme et enluminés comme les cartes. Il y a, entre autres, une très-ancienne édition d'une de ces légendes en langue allemande que M. de Heinecke dit avoir vue, laquelle peut-être a été imprimée en 1470. Elle est sans date, sans chiffres, sans réclames ou signatures. C'est un grand in-folio. Le texte, en lettres gothiques, est sur deux colonnes; et chaque légende est ornée d'une figure de saint.

Mais il s'agit de savoir qui étoient ces ouvriers? On ne connoît avec certitude par son nom de famille aucun graveur en bois avant Wolgemuth (1) et Pleydenwurff (2).

---

(1) Michel Wolgemuth, maître d'Albert Durer, étoit né en 1434, il mourut en 1519. Ses gravures en taille-douce sont fort rares; le cabinet impérial d'estampes à Paris en possède quelques-unes. Sa marque étoit un W.—M. de Heinecke dit n'avoir vu qu'une seule estampe de ce maître.

(2) Pleydenwurff ne paroît dans les rôles de la ville de Nuremberg qu'en 1490 et 1494, suivant M. de Murr; quoiqu'on l'ait regardé comme plus ancien que

Tous les autres anciens artistes dans ce genre, dont le nom est parvenu jusqu'à nous, ont vécu au même temps.

Il est vrai que Junius Scriverius, Boxhorn et autres écrivains hollandois prétendent que Laurent Janson, ou Laurent Coster, a gravé en bois vers 1420. Mais, d'un autre côté, Carl Van Mander n'en dit pas un mot, lui cependant qui nomme tous les anciens graveurs dont il avoit connoissance, quoiqu'il demeurât à Harlem lorsqu'il écrivit ses vies des peintres et autres artises hollandois et flamands, et cela seulement environ vingt ans après Junius; tandis qu'il parle avec soin d'Albert van Ouwater, de Gurtzen van Sint Jan et de Dirck van Harlem, avec le détail de leurs ouvrages (1).

Mais comment se nommoient les graveurs

Wolgemuth. M. de Heinecke dit savoir peu de chose de cet artiste, et ne peut même pas assurer s'il n'a été que *formschneider* (graveur de moules) ou peintre en même temps. Le cabinet impérial d'estampes à Paris ne posséde rien de ce maître.

(1) Au chapitre VIII de l'Ecole des Pays-Bas on trouvera une notice des gravures attribuées à Laurent Coster.

qui travailloient avant la publication du *Pseautier* de 1457, imprimé à Mayence par Faust et Schœffer, qu'on regarde comme e premier ouvrage en caractères mobiles, avec date (1)? C'est ce qu'on ne sait pas. On ne connoît même pas ceux qui gravoient du temps de Guttemberg et de Faust. Mais au moins ces graveurs et enlumineurs furent cause que l'art de l'imprimerie se répandit rapidement, parce que ces gens apprirent plus aisément la typographie que les autres ouvriers. Cependant ces artistes n'abandonnèrent pas sitôt leur profession et leur commerce; ils continuèrent même

---

(1) Suivant M. Gotthelf Fischer, le premier ouvrage en caractères mobiles avec date, est un *Calendrier* de 1457, qui doit avoir été imprimé déjà vers la fin de 1456; tandis que le *Pseautier* de 1457 n'a été fini d'imprimer que vers le milieu de cette année (*in Vigilia Assumptionis*); et l'on sait que la *Bible* anonyme de Guttenberg, ainsi que les *Bulles* de 1454 et 1455 ne portent que des dates écrites à la main. M. Fischer pense que ce *Calendrier*, imprimé sur un seul côté d'une feuille entière, est sorti des presses de Guttemberg. Il a déposé ce précieux monument typographique à la bibliothéque impériale de Paris, et en a publié une *Notice* imprimée in-4°., à Mayence, 1804.

pendant long-temps à publier et à vendre leurs recueils de figures, accompagnés de quelques discours imprimés avec des lettres fixes gravées sur des planches de bois. Il y a encore des livres des années 1470, 1472 et 1475, imprimés de cette manière. Ainsi on ne peut pas dire que tous les livres xylographiques ou en caractères immobiles ont été faits avant l'invention de l'art d'imprimer (1).

En 1467, Ulric Han, natif de Vienne en

---

(1) Voici les noms des anciens imprimeurs qui ont contribué le plus à l'avancement de la gravure, en ornant leurs livres d'estampes.

Jean Faust ou Fust, à Mayence, 1457.
Ulric Han, à Rome, 1467.
Gunther Zainer, à Augsbourg, 1471.
Jean Zainer, à Ulm, 1473.
Jean Bæmler, à Augsbourg, 1473.
Antoine Koberger, à Nuremberg, 1473.
Louis Hohengang, à Nuremberg, 1477.
Antoine Sorg, à Augsbourg, 1477.
Henri Knoblochzer, à Strasbourg.
Léonard Holl, à Ulm, 1483.
Erhard Reuwich, à Mayence, 1484.
Barthélemi Ghotang, à Lubeck, 1488.
Martin Schott, à Strasbourg, 1488.
Jean Schonsperger, à Augsbourg, 1488.

Autriche, imprima à Rome le premier livre connu avec des gravures en bois, intitulé : *Meditationes Reverendissimi patris dni. Johannis de Turre cremata, etc., in-folio*, dont il sera parlé plus au long dans la suite. Il renferme trente-quatre gravures en bois enluminées qui annoncent un maître exercé, et qui probablement étoit Allemand.

Jean Burgkmayer, né à Augsbourg en 1472, a fait deux cent trente-quatre belles gravures en bois pour les œuvres de Maximilien I, dit le sage Roi.

On trouve dans la *Cosmographie* de Sébastien Munster, que Jean Medenbach ou Meydembach étoit en société avec Faust et Schœffer. Serrarius (1) dit la même chose. Il

---

(2) *Lib. I, cap.* 38, *Rerum Mogunt.* Ce n'est pas sans fondement, dit M. de Murr (*Journal zur Kunstgeschichte. Tom. II, pag.* 116), qu'on pourroit croire que le graveur de moules de Guttenberg, qu'il prit probablement avec lui en 1445, de Strasbourg à Mayence, pour y tailler les lettres capitales du *Pseautier* de 1457, a été ce Jean Meydenbach. Sébastien Munster le nomme expressément : *Primus nobilis imprimendi artis auctor et inventor* Johannes Guttenbergius, *qui cicies alios duos Monguntinos adiutores habuit* Johannem Faustum *et* Johannem Me-

est probable que ce Medenbach étoit graveur en bois ou enlumineur; mais cela n'est pas certain, comme il l'est encore moins que cet artiste ait fait les planches en bois du livre intitulé: *Apocalypsis cum figuris*, imprimé à Strasbourg en 1502, dont les planches sont marquées comme on le voit, Pl. XI, n°. 1; parce que ce sont des copies d'après les mêmes pièces de l'Apocalypse qu'Albert Durer a faites et publiées à Nuremberg. Mais on ignore si ce copiste est Jacques Medenbach qui imprima et débita des livres à Mayence en 1491, ou si c'est un autre graveur. Au reste, il n'est pas probable, comme Humbert l'augure (1), que cette marque est

dembachium, *qui artem hanc in secreto tenuerunt famulis de ea non propalanda jure jurando constrictis. Cosmograph. Lib. III, cap.* 159.

(1) Humbert a tort, dit M. de Heinecke, quand il avance dans son Abrégé historique, qu'on a lieu de soupçonner qu'Albert Durer avoit cet ouvrage devant les yeux, lorsqu'il a gravé son *Apocalypse*. Les pièces dont nous parlons, et qui sont imprimées à Strasbourg *per Hieronimum Greff, dictum Francfurder, Pictorem* (c'est-à-dire enlumineur) *anno Christiano* 1502, grand in-folio, sont précisément copiées, trait pour trait, d'après Albert Durer. Ce peintre avoit fait les

celle d'Israël von Mecheln. Cet artiste n'a jamais signé de cette manière; et il est douteux qu'il ait gravé en bois, personne n'ayant jamais vu de lui aucune pièce en ce genre.

On pourroit nommer Junghanns (1) de Nuremberg, qui au commencement de son édition de l'*Ent-Krist* (Anti-Christ) de 1472, se dit, *Priffmaler* (peintre de cartes à jouer); et citer Hanns Sporer, qui prend le même titre à la fin de l'*Ars moriendi*, imprimé

---

siennes, suivant Sandrart, en 1498, ainsi long-temps avant qu'elles fussent ramassées et publiées de nouveau en 1511, avec un discours. Aussi est-ce par cette raison que les épreuves avant le discours sont recherchées davantage que celles de 1511.

(1) Selon M. de Murr (*Journal zur Kunstgeschichte, tom. II, p.* 140), *Junghanns* étoit, sans contredit, le fils d'un certain *Hanns* (Jean), tailleur de formes, dont il est parlé dans les rôles civiques de la ville de Nuremberg, en 1449. C'est peut-être lui qui fit les gravures de la seconde édition de l'*Entkrist*, que M. de Murr regarde comme le premier livre avec des planches séparées du texte. Sur la dernière estampe, il y a: *Der Junghanns priffmaler hat das puch zu Nuremberg*, 1472. On ne sait donc si c'est lui-même qui a gravé ces planches; ou bien si elles ne seroient pas l'ouvrage de Hanns Sporer.

par lui en 1473; mais on ignore s'ils étoient en même temps enlumineurs et graveurs en bois, ou seulement imprimeurs. On trouve pareillement le nom de Jorg Schapff, d'Augsbourg, sur le livre de *Chiromantia* du docteur Hartlieb; mais les historiens d'Augsbourg même ne savent de lui rien de plus que son nom (1).

(1) Cet ouvrage, qui se trouve à la bibliothéque impériale à Paris, consiste en vingt-quatre feuillets imprimés des deux côtés avec des tables de bois, excepté la première et la dernière page, qui sont en blanc. Ce sont trois cahiers signés *a*, *b*, *c*, chacun composé de quatre feuilles ou huit feuillets, auxquels on a ajouté encore un feuillet pour le titre et un autre pour la fin du livre, portant l'inscription *Die Kunst Cyromantia;* et au-dessous un cadre d'ornemens et de fleurs. Le dos du titre et la première page de l'ouvrage sont en blanc. Le texte commence au verso.

Das nachgeschrieben buch von der hannd hœtt zu teutsch gemacht doctor Hartlieb durch bett und heissung der Durchleuchtigen Hochgebornen Frouw Anna geboren von Praunschweigg gemahel dem tugentreichen Hochgelopten Fursten Hertzog Albrech Hertzog zu bairen und grajf zu voburg: das ist geschehen am Fritag nach conceptionis maria virginis gloriosis, 1448.

Ensuite vient un petit avertissement:

Item so wiss das du wirst finden und onderricht

Il y a encore un graveur en bois, appelé Johan Schnitzer d'Arnsheim, qui a fait les cartes géographiques pour l'édititon du *Ptolémée* imprimé à Ulm, en 1482; et un autre gra-

---

werden zwaierlay auff die gerechten hannd da vindestu die aigenschaft der mannen. Darnach habt acht auf die gelincken hannd so sihestu der frauven gemiet nach aller ordnung auch sol dir das lesen nichtz wann du nicht acht hanst auf die lini derselben hand.

Au-dessous est une grande vignette qui fait voir le docteur Hartlieb à genoux présentant son livre à la princesse Anne, assise sur son trône. Les noms de ces deux personnages sont gravés au-dessus de leurs figures.

La troisième page, sans compter le titre, commence par un discours, ou par une explication du systême de l'auteur : *Wan dich die lini des lebens, etc.*, et finit par une vignette, où l'on voit les événemens arrivés à plusieurs gens, suivant les marques qu'ils avoient dans la main, commençant par un homme pendu, et finissant par Dieu qui fait pleuvoir de l'or sur un autre.

A la quatrième page, se trouve une main gravée de la même grandeur que le feuillet; et les explications des signes sont gravées sur cette main, en très-petits caractères. Les autres feuillets qui suivent, sont chargés des deux côtés de semblables mains jusqu'au

veur en bois, de Nuremberg, nommé Sebald Gallendorfer, qui fut engagé par Sebald Schreyer, en 1494, à graver les planches pour le livre intitulé : *Archetypus triumphantis Romæ*; mais ces artistes étoient les contemporains de Pleydenwurff.

Si l'on veut donc nommer un des premiers graveurs en bois, sans craindre de se tromper, il faut citer Guillaume Pleydenwurff, ou Michel Wolgemuth (1); mais cela ne veut pas

---

dernier, où la main n'est que sur le recto, et où est imprimé au bas, sous la ligne dont chaque planche est encadrée, le nom de *Jorg Schapff zu Augspurg*.

Quoique la date mise au commencement de ce livre pourroit bien être celle de sa composition et non de son impression, il est cependant assez prouvé qu'on a déjà gravé en 1448, et même à Augsbourg. Cependant cette chiromancie semble être plutôt la production d'un ignorant que celle d'un premier inventeur; aussi ce Jorg Schapff est-il entièrement inconnu.

(1) M. de Murr ne croit pas que Wolgemuth ait gravé en bois. Personne, selon lui, n'a vu des estampes en ce genre de ce maître. Il a fait peut-être les dessins pour la *Bible* de Cobourg de 1483, et certainement pour la *Chronique de Schedel de* 1493, que Pleydenwurff a gravés en bois.

dire qu'on n'eût pas gravé en bois avant eux; il y a eu, au contraire, un assez grand nombre de graveurs, mais nous ne savons pas leurs noms.

Albert Durer vient après Wolgemuth (1); et l'on a un assez bon nombre de pièces en bois marquées de son chiffre. Cependant il n'est pas décidé si Albert a gravé lui-même ces estampes; au moins est-il certain que toutes ne sont pas de sa main (2), quoiqu'il

---

(1) M. de Murr dit qu'Albert Altdorfer, né en Suisse et mort à Ratisbonne, a gravé en bois avant Albert Durer, dont les premiers ouvrages en ce genre sont, selon lui, de 1498.

(2) Il y en a qui doutent qu'Albert Durer ait gravé en bois. M. de Murr prouve le contraire dans son *Journal Tom. IX. pag.* 52. par les armes de la famille de Behaim, gravées par Albert pour Michel Behaim mort en 1511. Cette planche a sept pouces et demi de largeur sur onze pouces de hauteur. Albert a gravé aussi fort bien sur pierre le buste de Frédéric Behaim, fils de Michel, né en 1491, et mort au service en 1533. FRÉDÉRIC PEHAIM ALT XXX JAR. Par derrière il y a l'année 1526 avec la marque de Durer. Pl. XI. n°. 2. Voyez aussi le *Journal* de M. de Murr *Tom. II. pag.* 162—173, où il cite plusieurs planches en bois de Durer.

les ait dessinées sur le bois même, ou qu'il en ait fourni les dessins aux ouvriers qu'il nourrissoit chez lui. Vasari avoit déja fait la remarque qu'elles ne sont pas l'ouvrage d'un seul artiste (1).

Ensuite parurent Cranach, Burgkmayr, Baldung, Bresang, Kruger Schauflein, Altdorfer, et enfin le célèbre Hans Holbein, qui fut, dit Papillon, la gloire de la gravure en bois; et il ne se trompe certainement pas. Les artistes allemands, selon M. Strutt, ont produit plusieurs excellentes gravures en bois; mais il n'y en a pas de plus extraordinaire que la *Danse des Morts* de Jean Holbein le jeune, dont la franchise et la délicatesse du travail n'ont peut-être jamais été égalées ou du moins surpassées par aucun artiste moderne. Papillon, en parlant de cette suite, s'est trompé, en la confondant avec celle que Merian a publiée de la *Danse de la Mort* prise de l'église des Dominicains à Bâle, et quand il

---

(1) Suivant M. de Murr, on compte 262 gravures en bois avec le nom d'Albert Durer; mais il faut croire qu'il n'a fait que dessiner une grande partie sur les tablettes, et que d'autres ont été faites par d'autres maîtres d'après ses dessins, dont il y en a beaucoup dans le Musée de Praun.

dit que c'est Holbein lui-même qui les a gravées. On doit cependant lui savoir gré, dit M. de Murr, d'avoir si bien décrit ces cinquante trois gravures en bois, *Tome I, page* 168 *et suiv. de son Traité de la gravure en bois.* Les dessins sont bien d'Albert; mais ils ont été gravés par Jean Lutzelburger, appelé Franck. Le prince de Gallizin, ambassadeur de Russie à Vienne acheta ces dessins originaux du conseiller Fleischmann de Strasbourg, qui les avoit acquis à la vente de M. de Crozat à Paris. Ils sont actuellement dans le cabinet de S. M. l'empereur de Russie. L'erreur d'avoir attribué ces gravures à Holbein lui-même, vient de ce que Hanns (Jean) Lutzelburger les a signées d'une H et d'une L liées ensemble, qu'on a prises pour la marque de Holbein; tandis que celui-ci a toujours signé son nom par une H et un B également liés ensemble des deux manières indiquées nº 3 et 4 de la pl. XI. Ces gravures ont 2 p. 5 l. de hauteur, sur 1 p. 10 l. de largeur. La plupart des figures se rapportent à la *Danse de la Mort* de Berne, dont Huldreich Frœlich a donné des gravures en bois, signées G. S. avec un petit couteau, publiés à Bâle en 1608, in-8º. (1).

---

(1) La première édition de ces estampes en bois de

Jean Guldemund, graveur et peintre de cartes à jouer, inconnu jusqu'à présent, publia, selon M. de Murr (*Journal, tom. II p.* 158.) en 1526 une singulière estampe d'après le dessin d'Albert

---

la Danse des Morts, parut in-8°. à Bâle en 1530. Au-dessus de chaque estampe il y a en allemand une sentence tirée de la *Bible*, et en bas des vers dans la même langue. Cette édition ne contenoit que quarante-une estampes auxquelles on en a ensuite ajouté douze autres.

Peu de temps après la première édition de ces *Icoanes mortis*, il en parut une avec des vers flamands.

Une édition françoise in-8°. sous le titre d'*Images de la mort*, sans année, avec des vers françois. — L'édition de Lyon, 1562 in-8°. avec cinquante huit gravures en bois, chez *Jehan Frellon*. Sur le titre il est dit, qu'elle contient dix-sept figures de plus; mais c'est une erreur; il n'y en a que cinq de plus.

En italien : *Simolacri*, *Historie e Figure de la Morte*; *in Lyone, appresso Giovan Frellone*, 1549 in-8°. Au-dessus de chaque figure, la sentence est en latin, mais au bas il y a quatre vers italiens.

En latin, *Icones Mortis, duodecim Imaginibus, præter priores, totidemque inscriptionibus, præter epigrammata e Gallicis a Georgio Aemylio in Latinum uersa cumulatæ Basilæ* 1554. Après les estampes en bois suit : *Medicina animæ, etc.*, *Paraclesis periculose decumbentes*; *D. Caecillii Cypriani Sermo de Mortalitate*; *Oratio ad Deum, apud ægrotum*,

Durer, qui se trouve dans le Musée de Praun. Cette estampe, imprimée sur vélin et bien enluminée, représente, en figures fort expressives, l'*Usure*, l'*Hypocrisie*, la *Tyrannie*, le *Peuple*,

---

dum inuisitur, dicenda; *Oratio ad Christum in graui morbo dicenda*; *D. Chrysostomi nonnulli sermones*. Ces pièces ont été ajoutées aussi aux traductions indiquées, et aux contrefaçons latines.

L'année suivante, 1555, parurent les *Imagines Mortis*, à Cologne, *apud hæredes Arnoldi Birckmani*, augmentées de *Erasmi Roterodami Declamatio de Morte*. Elles y ont été imprimées de nouveau en 1557 et 1567.

Ces estampes ont été, à la vérité, copiées par un artiste habile; cependant elles ne peuvent pas être comparées aux pièces originales. Les n°s. 17 et 18 sont marquées d'un A italique. C'est un tout autre maître que celui qui a copié les cinquante-un autres morceaux.

Ces copies sont d'un quart de pouce plus large que les estampes originales; mais elles ont la même hauteur.

Il y en a aussi des copies en taille-douce faites à Augsbourg, de la même grandeur que les originaux en taille de bois. Ce sont soixante feuilles sur papier in-4°., sans titre. Il y a des numéros, mais l'ordre en est interverti.

Les imitations de ces figures : 1°. *Todtentanz durch alle stendt der menschen, etc.*, *furgebildet mit Figuren. St. Gallen*, 1581. 4°.

le *Bon sens*, la *Justice* et la *Parole de Dieu.* Elle a six pouces et un quart de hauteur, sur quatorze pouces et un quart de largeur, avec des vers de Hans Sachs.

2°. *Rudolf Meyers Todten-Dantz. Erganzet und herausgegeben durch Conrad Meyern, Maaler in Zurich. Im jahr* 1650. 4°. Ce sont soixante belles gravures en taille-douce, dont cinquante-six sont numérotées. Au dessous de chaque estampe sont gravées quatre lignes en langue allemande. Cette suite est fort rare. On l'a imprimée aussi accompagnée de beaucoup de vers allemands. Ce livre est composé de cent soixante-six pages in-4°.

3°. *Todtentanz, von Salomon von Ruszing, in dreyszig kupfern, in Nurnberg*, 1736. in-8°. Ces figures sont accompagnées de leur description.

4°. *Freund Heinz Erscheinungen in Holbeins Manier, von I. R. Schellenberg. Winterthur* 1785. Vingt-cinq gravures en taille-douce grand in-8°. Les figures sont faites dans le goût du temps actuel, et admirablement bien exécutées.

Disons maintenant quelque chose de la *Danse des Morts* de Bâle, dont on a un fort bel ouvrage intitulé :

Todten-Tanz, wie derselbe in der lœblichen und weit berühmten stadt Basel, als in spiegel menschlicher Beschaffenheit, ganz künstlich gemalet und zu sehen ist; Nach dem Original in kupfer gebracht von

Un autre graveur en bois qui a travaillé d'après les dessins d'Albert Durer, est Jérome de Resch ou Rœsch, suivant M. Neudorfer, dans ses *Notices sur les artistes de Nuremberg*. Ce graveur, qui ne prenoit jamais son nom de famille, mais seulement son nom de baptême, gravoit surtout l'écriture avec une grande propreté et précision. Pendant qu'il travailloit aux *Chars de triomphe de l'empereur Maximilien I* d'après Albert Durer (1), ce prince, qui se trouvoit alors

---

Matthaus Merian. Frankfurt am Mayn 1649. 4°. *Wurde* 1696 et 1725. Cette suite est composée de quarante-quatre planches, dont quarante-deux sont accompagnées par en haut et par en bas de vers allemands.

Remarquons encore que c'est sur un exemplaire de *l'Éloge de la Folie* qui se trouve à la bibliothéque de l'université de la ville de Bâle, que Holbein a fait les dessins d'après lesquels on a gravé les tailles-douces et les gravures en bois qui ornent les différentes éditions latines, ainsi que les traductions de ce livre.

(1) En 1512 l'empereur Maximilien I. avoit conçu le projet de faire dessiner par Albert Durer et graver par Jean Burgkmayr et autres artistes, son *Triomphe* ou ce qu'on appelle ses *Chars de Triomphe*, suite qui devoit être composée de plus de cent planches en bois de la grandeur d'une feuille de papier. Ce sont différens chars traînés par des chevaux ou des cerfs, ou bien mus

à Nuremberg, l'alloit voir journellement en voiture. Resch mourut le 7 mai 1556. Ce même artiste a fait encore une gravure en bois représentant l'*Envie*, pour laquelle Hans Sachs a fait des vers en 1534. Il y en a une épreuve enluminée sur vélin dans le porte-feuille *E e* du cabinet de Praun, dont M. de Murr a donné une description.

L'Italie, l'Allemagne, la France et les Pays-Bas ont produit sans doute plusieurs artistes émi-

---

à force de bras. Il y en a sur lesquels on voit des chœurs de musiciens avec des figures allégoriques des vertus de l'empereur, ou bien avec des personnes attachées à sa suite, soit au civil soit au militaire. Sandrart dit avoir vu quelques épreuves d'essai de ces planches de bois, qui étoient accompagnées de vers allemands faits par Maximilien lui-même; le reste paroissoit perdu. En 1778, M. le conseiller Primiser, gouverneur du château d'Ambras, près de la ville d'Inspruck, découvrit dans le cabinet de curiosités de ce château, quarante planches en bois de cette belle suite. Ce *Triomphe* de l'empereur Maximilien I, ne doit pas être confondu avec le *Char de Triomphe* de ce même prince, qu'Albert Durer a peint dans la salle du conseil à l'hôtel-de-ville de Nuremberg, et dont on a donné six descriptions différentes tant en latin qu'en allemand, avec des figures, dont la première édition a été publiée par Albert Durer lui-même en 1523.

nens dans la gravure en bois; mais c'est aux estampes de Christophe Jègher qu'il faut avoir recours pour trouver la fermeté de la main unie à la correction du dessin dans les contours, et à l'expression originale des têtes des figures.

Selon M. le bibliothécaire P. Krismer, cité par M. de Murr, on peut infailliblement distinguer les plus anciennes estampes en bois des plus modernes, en observant que les graveurs des premières ont souvent négligé de rendre plusieurs parties de leurs ouvrages, qu'ils abandonnoient aux peintres *(briefmalers)*. Dans le *St.-Christophe* que nous donnons ici (*Planche IV*) il y a peu de chose qui ne soit pas indiqué; tandis qu'il y a d'autres anciennes estampes dont plusieurs parties essentielles sont abandonnées au pinceau de l'enlumineur, telles que des draperies, etc.; de sorte que les objets paroissent même quelquefois suspendus en l'air; ce qu'on ne trouve pas dans les estampes moins reculées, les graveurs étant parvenus à un plus grand degré de perfection.

Il faut dire ici un mot sur la manière de graver qu'on appelle en *clair-obscur*, qui tient à la gravure en bois, et qui a été exercée sûrement, dit M. de Heinecke, en Allemagne long-temps avant Hugo Carpi. Un des plus anciens artistes

allemands, dont la marque se voit Pl. XI n°. 5; et que les curieux appellent Johann Ulric, sut si bien graver et imprimer ses estampes en clair-obscur qu'on ne peut assez les admirer, quoiqu'elles soient d'ailleurs sans goût. Suivant l'abbé de Marolles, les François l'appellent *le Maître aux bourdons croisés;* et Mariette pense que, d'après le chiffre parlant de cet artiste, il se nommoit *Jean Ulric Pilgrim.*

M. de Murr (1) cite cinq estampes de ce Pil-

---

(1) *Journal zur Kunstgeschichte, etc. Tom. II. pag. 147. et Tom. IV. pag.* 53. M. le baron de Heinecke (*Neue Bibliothek der schœnen Wissenschaften etc. Tom. XX. pag.* 57.) cite aussi cinq estampes du maître aux bourdons croisés. La première, qui est un *Crucifiement*, est, dit-il, un fort beau morceau en clair-obscur; la seconde paroît être la même que la première de M. de Murr; la troisième est un *St.-Sébastien lié à un arbre et percé de flèches dans un paysage.* Cette estampe, entourée d'ornemens d'architecture, a sept pouces de hauteur, sur quatre pouces six lignes de largeur; la quatrième représente *Pirame et Thisbé*, avec cette inscription: *Quid Venus in venis possit furor, etc.* h. 10 p. l. 6. p. 9. l.; la cinquième une *Téte de Mort*, encadrée, comme *St.-Sébastien*, d'ornemens d'architecture, et de la même grandeur. C'est M. le professeur

grim, dont la première représente la *Vierge assise avec l'Enfant Jésus placé sur son giron*, qui semble feuilleter un livre qu'elle tient devant lui. A ses pieds sont quelques lapins. Derrière elle s'élève un ceps de vigne contre une muraille, par dessus laquelle on aperçoit, dans le lointain, un paysage sur le bord de la mer. Deux petits anges planent dans les airs en tenant une couronne. Par terre est couchée la tablette avec la marque de Pilgrim. C'est une estampe en clair-obscur d'un bleu clair, haute de dix pouces, sur six pouces huit lignes de large. Elle est parfaitement conservée. La seconde, qui est également d'une belle conservation, se trouve, comme la précédente, à la bibliothéque de la ville de Bâle. Elle représente *St-Jérome dans un désert*, assis à terre. Devant lui est un crucifix. Dans sa main droite, qui est étendue, il tient une pierre, et dans sa main gauche un livre placé sur son genou. A sa droite est un lion couché. Dans le lointain on aperçoit un petit bois dans lequel est une chapelle. La tablette avec la marque de

---

d'Annone de Bâle qui a communiqué à M. de Murr la notice sur les cinq estampes de Pilgrim dont il est parlé dans le texte.

l'artisteest suspendu à un arbre. Cette estampe, d'un brun noirâtre, a sept pouces de hauteur, sur quatre pouces huit lignes de largeur. La troisième représente *Orphée*. Elle se trouve au cabinet de Praun (*C. Num.* 354. *b.*). La quatrième, au même cabinet (*C. Num.* 354. *c.*), offre un chevalier armé de pied en cap. Son valet marche à côté de lui. C'est un fort beau morceau, qu'Albert Durer a copié, et que Papillon (Tom. I, pag. 387) ne pouvoit assez admirer. La cinquième (No. 389 du même cabinet) représente un enfant entortillé d'un serpent, dont Alcon perce la tête d'une flèche. On y lit ce distique :

Alcon impletas torquet simul horridus anguis
Liberat arte mira validus, atque necat.

Un autre graveur, nommé Mair, avoit déjà gravé pareillement, au quinzième siècle, en clair-obscur. Nous avons aussi une estampe de cette espèce faite par Lucas Cranach et datée de 1500.

Observons ici qu'il y avoit une différence remarquable entre les estampes en clair-obscur des anciens artistes allemands et celles des artistes italiens. Mair, Cranach, etc., gravoient les contours et les ombres sur le cuivre. L'impression faite dans cet état recevoit une teinte

par le moyen d'une seule planche de bois, dont les parties qui devoient rester tout-à-fait blanches sur l'estampe étoient gravées en creux; tandis, au contraire, que, d'après la manière de Hugo Carpi, les contours étoient taillés sur une planche, les fortes ombres sur une seconde, et les demi-teintes sur une troisième. Ensuite on tiroit ces trois planches l'une après l'autre. Dans quelques occasions on augmentoit le nombre des planches; mais l'opération se faisoit toujours de la même manière, la gravure recevant une impression différente de chaque planche. André Andréani a porté cette sorte de gravure à un haut degré de perfection. Ces exemples suffisent pour prouver qu'on a gravé en clair-obscur en Allemagne avant Hugo Carpi.

Passons maintenant à la gravure au burin (1). Il paroît qu'elle a été inventée et employée par

---

(1) La gravure en bois n'a eu que deux historiens, Papillon et Fournier, à qui l'on peut joindre M. Breitkopff, ainsi que M. Enschede, excellent fondeur de caractères et imprimeur à Harlem, qui s'est proposé d'écrire un traité sur l'origine de la gravure en bois; mais la gravure en taille-douce a eu un grand nombre d'écrivains, dont on trouve les noms dans la *Bibliothéque de Pein-*

les orfèvres avant que les peintres et les graveurs l'aient pratiquée. Ces orfèvres ne mettoient que les lettres initiales ou les chiffres de leur nom avec une marque particulière, pour se distinguer, et jamais leur nom entier; ainsi qu'on le voit à toutes les anciennes estampes allemandes sorties des mains des orfèvres jusqu'à Israël von Mecheln, et même à plusieurs autres faites par les premiers peintres et graveurs; ce qui est cause qu'on ignore les noms de ces artistes.

Le plus ancien dont on connoisse le temps est Martin Schœn, quoiqu'il n'ait été certainement pas le premier. Il étoit orfèvre, peintre et graveur à Culmbach, et s'étoit établi à Colmar en Alsace où il mourut en 1486, ainsi que nous l'apprend Albert Durer; mais c'est à tort, dit M. de Heinecke, que Beatus Rhenanus, et ensuite l'abbé de Marolles prétendent que Schœn fut le maître d'Albert.

Suivant M. de Murr, l'époque certaine où florissoit Martin Schœn est de 1460 à 1486. Son vrai nom étoit Schœngauer; et comme il étoit

---

ture, *de Sculpture*, *etc.* de M. de Murr, ainsi que dans le *Journal zur Kunstgeschichte*, *etc. tom. II. pag.* 190, du même auteur.

bel homme, on le nomma *Hubsche Martin* (le beau Martin); nom que lui donnent encore les Italiens et les François. Dans le cabinet de Praun on voit sous nº. 158 un portrait de lui peint en 1483. Au-dessus de sa tête il y a *Hipsch Martin Schongaver Maler* 1483; à côté est une demi-lune sur un écusson blanc; et par derrière on trouve un écrit de la main d'Albert Durer, par lequel il est dit, que Martin Schœn étoit né à Culmbach, de parens bourgeois originaires d'Augsbourg, et que c'est Hanns Leykmann qui a peint ce portrait, dont la famille de Schœn fit présent, après sa mort, en 1486, à Albert Durer.

Tous les maîtres allemands péchoient, en général, beaucoup par le dessin, surtout quand ils vouloient rendre le nu des figures. Martin Schœn y a réussi le mieux; et une petite estampe en hauteur de ce maître, représentant *St.-Sébastien lié à un arbre* peut être produite comme une preuve de son talent dans cette partie. Le corps du saint a beaucoup de mérite, et la tête n'est pas sans expression; mais il faut convenir que les autres extrémités ne sont pas également bien dessinées. Au reste, les ouvrages de Martin Schœn se ressemblent aussi peu que ceux des autres maîtres, dit M. de Heinecke : nous

avons de mauvais et de bons morceaux de lui. Il doit avoir été fort laborieux, puisqu'il a gravé tant d'estampes et peint tant de tableaux. On trouve à Colmar quelques-uns de ses ouvrages de peinture qui n'indiquent pas un mauvais maître (1).

Il semble que les artistes de ce temps-là ne s'occupoient guère dans leurs études à dessiner d'après nature; et comme ils n'avoient pas les précieux restes de l'antiquité sous les yeux, pour former leur goût, il ne faut pas

---

(1) Dans le cabinet de Praun il y a une estampe représentant *une Entremetteuse qui présente une jeune fille à un homme*. Ce sont des figures à mi-corps. Les cabinets de Nuremberg possèdent aussi beaucoup d'estampes de ce maître, entr'autres, un *Combat de Sarrasins*, qui est probablement le dernier ouvrage de cet artiste, n'étant pas terminé lors de son impression. Schœn n'a jamais gravé sur bois autant qu'on sache; mais ses estampes, qui sont de la plus grande rareté, montent à environ cent cinquante pièces, dont M. de Heinecke fait l'énumération dans ses *Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen*. Il y a des dessins de Schœn dans le cabinet de Praun, datés de 1472. Celui de *St.-Antoine hermite* est surtout remarquable. La marque de Schœn se voit Pl. XI. n°. 6. Il est douteux, dit M. de Murr, qu'il ait été, comme on le croit, en correspondance avec Pierre Perugin.

être surpris de ce qu'ils soient tombés dans une manière qui, quelque mauvaise qu'elle puisse paroître, étoit probablement considérée comme excellente par eux, parce qu'ils n'avoient pas l'occasion de voir des ouvrages qui fussent supérieurs aux leurs.

C'est sans doute d'un ancien maître dont les estampes sont marquées comme on le voit Pl. XI, n°. 8, appelé Stoss ou Stoltzirs par l'abbé de Marolles, que Martin Schœn apprit l'art de graver. On n'a qu'à examiner ses estampes, dit M. de Heinecke, qui, selon toutes les apparences, ont été faites entre 1460 et 1486, pour être convaincu que c'étoit un burin formé. Celles même qui représentent des ouvrages d'orfévrerie sont exécutées avec une intelligence et une finesse admirables (1).

---

(1) M. de Murr dit avoir vu trois estampes de ce Stoss dans le cabinet de Praun : n°. 18, la *Résurrection du Lazare;* n°. 19, *La Vierge*, et n°. 20, *une Piété* dans le porte-feuille M. Florent le Comte le nomme Stoltzius. Schœn ne se borna pas à copier les estampes de Stoss, dit M. de Heinecke, il imita encore sa manière, qu'il perfectionna, à la vérité, beaucoup; mais ajoute-t-il, j'ai commis une faute, en disant que ce maître a gravé une *Passion*, d'après laquelle Martin Schœn et Wolgemuth ont copié

Il y en a d'autres qui donnent un certain Luprecht Rust pour maître à Martin Schœn; mais ils ne disent pas sur quoi ils fondent cette opinion; et de plus, Rust étoit, selon eux, un graveur en bois (*formschneider*), métier qui vient de celui des cartiers, et qui est tout-à-fait différent de l'opération de la gravure en cuivre, dont les artistes furent nommés *Kupferstechers* ou *Plattenschneiders*, et tirent leur origine des orfèvres. M. de Murr, au contraire, assure que Rust n'étoit pas graveur en bois, et que c'est à tort qu'on le cite comme tel.

Mais quel que fût le maître de Martin Schœn, il faut du moins qu'il ait été plus ancien que son

---

la leur. La marque de cette *Passion* doit être celle de la Pl. XI. n°. 7, qui diffère beaucoup de l'autre. Le maître que l'abbé de Marolles appelle Stoss est beaucoup plus mauvais que ce dernier; et je ne connois du premier, outre les estampes dont parle M. de Murr, qu'une seule *Sainte Famille*. La vierge est assise dans l'intérieur d'une maison, occupée à faire sécher une chemise de l'Enfant Jésus. Celui-ci est assis à terre et joue avec les vêtemens de sa mère. Dans le vestibule, St.-Joseph paroît occupé d'ouvrages de menuiserie. Cette estampe est si mauvaise et a tant de ressemblance avec le *Christ cloué à la croix* dont parle M. de Murr sous 1440, que je l'ai attribuée à Stoss.

disciple. En lui donnant seulement dix ans de plus, on aura 1450, comme l'année où la gravure en taille-douce a été exercée sûrement en Allemagne. On peut même produire un artiste plus ancien, celui qui s'est désigné par la marque Pl. XI, nº. 7, et dont il a déja été question dans la note précédente. Ses pièces, quoique fort gothiques, font voir cependant qu'elles sont de la même école et sortent de l'atelier d'un orfèvre (1). Le chiffre qui se

---

(1) M. de Murr parle dans son *Journal etc. tom. II pag.* 197, de deux estampes de ce maître, dont l'une représente un *Mendiant qui conduit sa femme dans une brouette* h. 3¼ p. l. 5 ¾ p. La seconde est une *Femme à cheval sur le dos d'un vieillard, qu'elle mène avec une bride.* Ces deux estampes sont dans le musée de Praun. Le dernier sujet, communément connu sous le nom de *Socrate et Xantippe*, a été traité par plusieurs autres artistes. M. de Heinecke connoissoit plus de cinquante estampes du même maître, lequel, comme il est dit dans la note précédente, a fait, entr'autres, une *Passion* en douze feuilles, qui sont assez mauvaises, ainsi que toutes celles qu'il a gravées dans sa jeunesse; mais il a ensuite tellement corrigé son style, que ses ouvrages approchent beaucoup de ceux d'Albert Durer. M. de Murr dit que ce maître doit avoir travaillé avant Martin Schœn, ou du moins pas plus tard que 1466.

trouve entre les deux lettres indique toujours un tel artiste.

L'abbé de Marolles et Florent le Comte n'ont pas connu le chiffre de ce maître, et le professeur Christ l'explique par Barthélemi Schœn. Il ajoute même qu'on prétendoit qu'il étoit le frère de Martin dit le beau Martin de Colmar. Le père Orlandi (*Abecedario*) interprète pareillement les deux lettres B. S. par Barthélemi Schenius ou Bonaniensis, sculpteur ; deux maîtres bien différens l'un de l'autre, car le dernier est Jules Bonasone. Si l'on peut ajouter foi à Beatus Rhenanus, Martin Schœn avoit deux frères, Paul et Grégoire, tous les deux orfèvres. Tout ce qui vient d'être dit prouve donc qu'on ne sait pas les vrais noms de ces artistes.

Il paroît, dit M. Strutt, que Schœn a eu un grand nombre d'élèves, qui ont adopté son style; mais il n'y en a eu aucun qui l'ait égalé. Parmi ces disciples on compte Barthélemi Schœn, Schœuflein l'aîné, François von Bocholt, Bosche, Venceslas d'Olmutz en Bohême, Adam Gamperlin, Pleydenwurff de Nuremberg, Michel Wolgemuth, Matthieu Zagel et Mair. A ceux-ci on peut ajouter les suivans, qu'on ne connoît que par leurs mar-

ques, et qu'on peut placer ici avec convenance, vu qu'ils ont travaillé à la même époque; tels que J. C. et P. P. (ces lettres initiales sont séparées par une espèce de croix); W. H. séparées par une marque qui ressemble à celle de Martin Schœn; B. M. séparées par une sorte de croix; W. h. F. et W. avec une espèce de croix; T. W. et L. avec un trait qui ressemble à un Z gothique. Tous ces artistes étoient les élèves ou les imitateurs de Martin Schœn.

M. de Heinecke dit avoir possédé une pièce plus ancienne que toutes les précédentes : elle représente la *Sybille qui montre à l'empereur Auguste l'image de la Vierge dans les airs* (1). Cette estampe, si l'on en juge d'après les

---

(1) M. de Heinecke semble être un peu revenu sur la date de cette estampe. Dans le *Neue Bibliothek der schœnen Wissenschaften, etc. tome XX page* 239, il dit qu'il ne peut assurer si elle doit être placée avant ou après 1440. Ce ne sont là, ajoute-t-il, que de simples conjectures; mais elle est certainement plus ancienne que celles dont il vient d'être parlé. D'un autre côté, M. de Murr prétend, d'après des preuves topographiques, que ce ne peuvent pas être la ville de Culmbach et le château de Plassenberg qu'on voit dans le fond de

draperies de l'empereur, etc., doit être l'ouvrage d'un orfèvre et une pièce très-ancienne, du commencement de l'art de graver au burin. Mais le plus remarquable est le fond qui fait voir la ville de Culmbach et le château de Plassenberg. Cette estampe porte dix pouces de hauteur sur sept pouces quatre lignes de largeur.

Sandrart cite une estampe avec l'année 1455, marquée comme Pl. XI. nº. 24. (1) C'est un

---

cette estampe; la ville de Culmbach ayant été brûlée au mois de décembre 1430 par les Hussites, qui rasèrent aussi le château de Plassenberg. Il pense que ce doit être plutôt la fameuse ville de Tribur incendiée en 1540. Les ornemens et les pierres précieuses des vêtemens de l'empereur, ainsi que sa couronne, ressemblent parfaitement au costume qu'on voit dans les tableaux du douzième et treizième siècle; et les fleurs qui sont à terre, ainsi que d'autres parties de l'estampe, font connoître que c'est l'ouvrage d'un orfèvre.

(1) Les plus zélés compatriotes de Sandrart, dit M. de Murr, ne peuvent s'empêcher d'avoir quelque doute sur cette date de 1455, et de penser qu'il s'est trompé à cet égard. Il y en a même qui prétendent qu'il auroit fallu qu'il y eût 1477; ce que d'autres encore regardent comme trop ancien. On convient aisément qu'il y a eu

Vieillard qui caresse une jeune fille, qui vole l'argent de sa bourse; sujet qui a été gravé par plusieurs anciens artistes sur cuivre et sur bois. Il ne faut pas cependant confondre ce maître avec Hans Schœuflein, qui est plus jeune, et qui a mis sur ses gravures en bois le même chiffre, en y ajoutant une petite pelle.

En considérant ainsi, dit M. de Heinecke, la suite de ces artistes, et en calculant le temps où ils peuvent avoir commencé à graver sur métal, on seroit tenté de mettre l'époque de l'invention de la gravure en 1440. S. Palmer dit même qu'un certain André Murano gravoit déja au burin en 1412; mais c'est sans doute une faute d'impression; il faut lire 1512.

Un chroniqueur allemand, nommé Matthias Quad de Killenbach, dans son livre *de l'Excellence de la nation allemande*, dit qu'un certain berger nommé François von Bocholt est le premier et le plus ancien graveur en cuivre.

---

un maître antérieur à Schœuflein, qui se servoit du même monogramme que lui; mais ces estampes portent, en général, des marques évidentes que ce sont des copies faites d'après d'autres; et la manière dont elles sont exécutées ne fait nullement penser que ce soient des ouvrages d'un maître beaucoup antérieur à 1500.

Il ajoute que ce berger étoit du pays de Mons, et que ses figures, quoique dures, semblent cependant être faites plutôt d'après nature que d'imagination. Il est vrai qu'il y a des estampes attribuées à ce berger, marquées F. V. B.; mais on est persuadé néanmoins que cette histoire du berger von Bocholt est controuvée; et que Quad a fait d'Israël von Mecheln ce personnage, parce qu'Israël a marqué quelques-unes de ses estampes du nom de Bocholt, ville où il demeuroit, située sur l'Aa, dans l'évêché de Munster en Westphalie, et que les gens du pays appellent aussi Meckenen (1).

Il y a un portrait du père d'Israël, gravé

(1) Si ce François von Bocholt, indiqué par les initiales F. V. B. a véritablement existé, dit M. de Murr (*Journal etc. tom. II. pag.* 237), il ne peut avoir vécu avant l'année 1491, puisqu'il a copié le *S.-Antoine* et d'autres estampes d'Israël von Mecheln. Toutes ses pièces sont marquées F. V. B., excepté une seule qui porte f. V. B. On a de lui *le Christ et les Apôtres,* douze pièces h. 6. p. 8 l. sur 3. p. 7. l. de l. ; *le Jugement de Salomon; l'Annonciation de la Vierge* et un *Crucifiement.* M. de Heinecke nous apprend que ces lettres F. V. B. avec une croix se trouvent sur la copie de la *Tentation de St.-Antoine* de Martin Schœn. Cette même

par le fils, où il y a en bas : *Israël von Meckenen, Goldsmit.* C'est la tête d'un vieillard, coëffée d'une espèce de turban. L'estampe est très-rare, et porte sept pouces neuf lignes de hauteur, sur cinq pouces de largeur. Il y a aussi le portrait du fils, accompagné de celui de sa femme; pièce qui est plus rare encore. Au bas on lit : *figuratio facierum Israhelis et de ejus uxoris, J. V. M.*; large de six pouces quatre lignes et haute de cinq pouces. Les autres pièces de von Mecheln, qui sont en assez grand nombre, sont marquées tantôt I. M., tantôt V. M., tantôt I. V. M., quelquefois *Israhel* seul, ou avec les mots *tzu Boeckholt* (à Bockholt). Une seule, citée par Sandrart, porte l'inscription : *to Bocholt is gemact in dem bisdom von Monster* (fait à Bocholt, dans l'évêché de Munster); et au bas, *Israhel.*

Il paroît que le père d'Israël en a gravé plusieurs, surtout celles qui ont l'air le plus gothique et qui tiennent davantage de la pratique de l'orfévrerie. Il y a cependant lieu de

---

estampe se conserve dans le cabinet de Dresde sans cette marque. Voy. *Idée générale etc. pag.* 229.

croire que le fils a été pareillement orfévre. Les armoiries, les feuillages, les crosses, l'encensoir, etc., qu'il a gravés, en fournissent des preuves; mais il étoit aussi peintre et même assez habile dessinateur (1). M. de Heinecke met les gravures d'Israël père et fils entre 1450 et 1503. Israël le fils étoit certainement plus jeune que Martin Schœn (2). Nous avons de lui une estampe datée de 1502; il a donc été le contemporain d'Albert Durer; mais il est impossible de dire quel a été le maître d'Israël (3).

---

(1) On trouve dans les églises de Munster des tableaux qui sont très-certainement d'Israël, à ce que dit M. de Murr. On y voit de longs rouleaux sur lesquels sont écrites les paroles que les figures sont supposées dire. Le cabinet de Praun possède des dessins de ce maître, qui représentent des *Apôtres*.

(2) Israël le fils a copié les meilleures estampes de Martin Schœn; ce qui seul suffit pour le placer après ce maître, dit M. de Murr; quand même on n'auroit pas eu de lui une estampe datée de 1502.

(3) Il semble que M. de Heinecke a ensuite changé d'idée sur se qu'il avoit dit d'Israël von Mecheln le père. Voici comment il s'exprime dans le *Neue Bibliothek der*

On ne décidera pas jusqu'à quel point ces observations sont exactes; mais je ne vois pas de raison, dit M. Strutt, pour partager les ouvrages de von Mecheln entre le père et le fils; car je

---

schœnen Wissenschaften, etc. tom. XX. pag. 241. On ne peut pas dire avec certitude qu'Israël von Mecheln le père ait gravé en taille-douce; mais il y a cependant lieu de croire que toutes les estampes qu'on a sous ce nom ne sont pas d'un seul et même artiste, à cause de la différence du style qu'on y remarque. Malgré toutes les peines que j'ai prises, ajoute cet écrivain, je n'ai pu déterminer la différence qu'il y a entre ces estampes; à cause que la pièce marquée 1502 est aussi mauvaise que celles qu'on attribue à Israël le père. Parmi les meilleurs ouvrages de ce maître sont cependant la *Généalogie du Christ* en feuillage, et la seconde estampe de feuillage avec l'inscription *Pl. XI*, *n°*. 9. La feuille où l'on voit une *Femme qui tient une bague à la main et autour de laquelle dansent plusieurs figures dans des attitudes singulières*, est d'un travail si mauvais qu'elle détruit l'idée du temps auquel M. de Murr la place. M. le professeur Oberlin de Strasbourg dit avoir découvert, en 1778, une gravure d'Israël von Mecheln le père sur l'intérieur de la couverture d'un livre du quinzième siècle qui se trouve à la bibliothéque de l'université de cette ville; laquelle, par son mauvais dessin, indique visiblement le commencement de l'art. Cette estampe représente *Samson déchirant la gueule du lion*.

n'ai trouvé aucune autre différence entre les estampes qui sont attribuées au premier que celles qu'on doit naturellement attendre dans les productions d'un homme qui en a fait un si grand nombre. Et véritablement, ses premiers ouvrages sont les plus grossiers et annoncent le moins de talent; mais tous, en général, sont également défectueux dans la partie du dessin; surtout quand il cherche à rendre le nu de ses figures. Il est d'ailleurs certain que la manière de graver de Martin Schœn diffère extrêmement de celle d'Israël von Mecheln. Les ouvrages du premier sont plus fermes et plus francs, et, en totalité, fort supérieurs à ceux du second. Qu'on prenne la peine d'examiner l'estampe de *St.-Antoine élevé dans les airs et tourmenté par les démons*, laquelle fut d'abord gravée par Martin Schœn et qu'Israël copia ensuite, et la question sera bientôt décidée en faveur du premier, même sans se rappeler l'anecdote dont parle Vasari, que Michel-Ange fit, dans sa jeunesse, son étude de ce fameux morceau, et qu'il le copia même en couleur. L'infériorité d'Israël von Mecheln, comparé, comme artiste, avec Martin Schœn, n'est cependant pas une preuve qu'il soit venu avant ce dernier. Le seul avantage que M. de Heinecke ait en faisant un graveur du père de

von Mecheln, c'est une plus longue durée de temps pour l'exécution des ouvrages qu'on lui attribue; et c'est d'après cette supposition qu'il met les gravures d'Israël le père entre 1450 et 1503. Le fils étoit certainement un artiste postérieur à Schœn, puisqu'il y a une gravure de lui de 1502. Il étoit le contemporain d'Albert Durer, et il y en a qui supposent que celui-ci a été à Nuremberg pour voir cet artiste. C'est à Israël que Sandrart attribue l'invention de la gravure; et il dit que ses premières estampes furent faites vers 1450. Si ce rapport étoit vrai, il viendroit grandement à l'appui de la conjecture de M. de Heinecke concernant les gravures du père; mais cet argument manque malheureusement de preuves assez fortes pour être concluant. La plus ancienne estampe que M. Strutt dit avoir vue d'Israël avec une date, se trouve dans la collection du docteur Monro à Londres. Elle représente *la Vierge avec l'Enfant et quatre anges*. L'exécution est grossière et même plus mauvaise que celle de tous les ouvrages, en général, de cet artiste. Sa date est de 1480. Il doit cependant avoir travaillé avant cette époque.

La plus ancienne estampe au burin de l'école d'Allemagne, avec date, est, selon M. Strutt, celle que nous donnons *Planche V* qui porte



évidemment la date de 1461 (1) On voit qu'elle pêche beaucoup par le dessin et par le goût. La partie mécanique ne semble pas être celle d'une des premières productions du burin; elle est exactement la même que celle de l'estampe de la *Sybille qui montre à l'empereur Auguste l'image de la Vierge dans les airs*, dont il a été parlé plus haut; et le style du dessin, ainsi que toutes les autres parties distinctives se rapportent si exactement qu'il y a tout lieu de croire que ces deux ouvrages ont été faits de la même main. Et telles sont aussi les estampes marquées d'un E et d'un E avec un S; ou bien par un disciple qui a admirablement bien imité la manière de graver de son maître. L'estampe citée par le professeur Christ avec la date de 1465, qu'il dit être marquée d'un C et d'un E joints ensemble, est encore du même burin. Et quoique je n'aie jamais eu sous les yeux, ajoute M. Strutt, une estampe de cette date avec une pareille marque, j'ai vu cependant la même marque sur une autre estampe, datée de 1466, et je pense que ce sont un E et un S joints ensemble dans le goût go-

(1) Cette estampe rare se trouve dans le cabinet du Dr. Monro, à Londres.

thique. Cette estampe représente *Dieu le Père avec J.-C. et le St.-Esprit entourés de plusieurs anges placés dans une espèce de galerie; tandis que dessous une voûte on voit la Vierge qui tient l'Enfant Jésus, et un ange avec d'autres figures qui l'accompagnent; ainsi qu'un homme et une femme à genoux devant la Vierge. Il y a sur la voûte une inscription en l'honneur de la Vierge.* Cette estampe a huit pouces et un quart de hauteur sur quatre pouces et trois quarts de largeur. M. Strutt dit avoir vu aussi un *St.-Sébastien* marqué E. S. avec la date de 1467; la *Vierge et l'Enfant avec des anges*, ainsi qu'une *Figure de la Vierge seule*; la *Vierge et l'Enfant apparoissant à St.-Jean*, et un *Saint Suaire soutenu par S. Pierre et S. Paul.* Toutes ces estampes, portant les mêmes lettres et la même date, se trouvent dans la collection du docteur Monro à Londres, et paroissent être de la même main, quoique les dernières soient les mieux terminées.

Il y a encore d'autres estampes qui sont manifestement l'ouvrage du même maître, et sur lesquelles on peut faire les mêmes observations. Les épreuves en sont si proprement faites qu'on ne pourroit pas les mieux tirer aujourd'hui,

malgré toutes les connoissances qu'on a acquises pendant le cours de plus de trois siècles; d'où l'on peut conclure, que si ce ne sont pas les premiers ouvrages sortis de la main du graveur, ce sont moins encore les premiers essais de l'imprimerie en taille-douce. La mauvaise impression d'une estampe n'est pourtant pas une preuve de son ancienneté; mais on auroit de la peine à croire que les premiers essais qu'on a faits de tirer des épreuves des planches gravées puissent avoir atteint de suite cette perfection; et cela dans un temps où certainement on n'a pu prévoir toutes les difficultés qui doivent en empêcher le succès; surtout lorsqu'on réfléchit qu'à présent même on ne peut se flatter d'avoir constamment de bonnes épreuves de nos planches. L'artiste à qui nous devons cette singulière curiosité étoit sans doute orfèvre, et probablement le maître de qui Israël von Mecheln reçut des leçons sur l'art de graver. La manière d'Israël diffère extrêmement de celle de Martin Schœn, surtout dans le nu et dans les draperies qui sont traitées chez lui d'un style plus soigné et plus propre. Les tailles sont beaucoup plus fines, et, en général, renforcées vers les extrémités d'une entre-taille; ce qui sert constamment à les distinguer. Tous les imitateurs d'Israël ont adopté

la même méthode, surtout le graveur qui a marqué ses estampes du nom de Zwott ou Zwoll. Il a fait plusieurs de ses planches dans le style propre et soigné; mais elles pêchent terriblement par le dessin, et sont si dépourvues de goût, qu'il y a peu d'amateurs qui soient tentés de les mettre dans leurs collections (1).

Mais revenons un peu à Israël von Mecheln. Il a eu plusieurs disciples ou imitateurs déclarés, outre de Zwott, dont il vient d'être parlé. Ensuite sa manière de graver se trouva, pour ainsi dire, perdue, et les ouvrages d'Albert Durer furent considérés comme les plus dignes de servir de modèles. Parmi ces imi-

(1) Ce J. Ancker de Zwoll ou plutôt de Zwott signoit comme on le voit Pl. XI n°. 10. suivant M. de Heinecke, qui dit qu'il se servoit aussi quelquefois des lettres initiales, Pl XI. n°. 11., accompagnées également de la figure d'un burin. Il a gravé beaucoup d'estampes qui paroissent fort anciennes, selon le même écrivain. Voyez comment le professeur Christ a figuré la marque de Zwott, Pl. XI. n°. 12. Strutt cite neuf estampes de ce maître. Il n'y a que la propreté et l'ancienneté de ses productions qui puissent y donner quelque prix; elles sont, au reste, d'une composition et d'un dessin abominables.

tateurs on compte Michel Bogner et l'artiste qui s'est servi des lettres initiales I. A.; un autre qui a marqué ses estampes B. M, fort différent dans toutes les parties de celui dont il a été parlé plus haut et qui se servoit des mêmes lettres séparées par une espèce de croix; celui encore qui employoit les initiales B. R, séparées par une marque qui ressemble un peu à une ancre; et un autre qui a signé ses ouvrages par S. A.; mais principalement le grand artiste Lucas Jacobs, mieux connu sous le nom de Lucas de Leide, de qui nous parlerons dans la suite. Le graveur qui employoit pour signature un W avec une espèce de croix renversée, a gravé quelquefois dans le style de Martin Schœn, et quelquefois dans celui d'Israël von Mecheln, ainsi que l'ont fait quelques autres.

On passera ici sous silence quelques autres anciens maîtres, pour ne citer plus que deux estampes qui sont marquées, l'une comme n°. 13, et l'autre comme n°. 14 de la pl. XI, aussi avec l'année 1466, parce qu'elles sont les plus anciennes avec date, après celle de 1461 dont il a été parlé plus haut. La pièce du maître qui s'est signé par un ♋ représente *la Vierge assise sur un autel, accompagnée, à la droite, d'un Ange, et à la gauche, d'un saint évêque, qui*

tient sa crosse. Ces figures sont placées sous une voûte, sur laquelle on lit : *dis is die allgemeine* (c'est la générale). A la gauche, est l'année 1466, et à la droite, la lettre ȣ. En haut, on voit dans une galerie, un empereur avec sa femme, accompagnés de beaucoup de figures. Ce morceau a sept pouces onze lignes de hauteur sur quatre pouces neuf lignes de largeur. L'autre estampe marquée comme Pl. XI, n°. 14, fait voir pareillement une *Vierge aux cheveux longs, portant une couronne sur la tête, et tenant l'Enfant Jésus sur son bras droit, tandis que de la main gauche elle lui présente une poire.* Elle est assise dans une chapelle; devant elle se tient un évêque, et au-dessus de sa tête plane le Saint-Esprit. Sur la corniche de la chapelle, est écrit : *Dis is die evachonn zun emdten*, et au-dessus, 1466. En haut, sur le toit de la chapelle, paroissent, vers la droite, Dieu le Père, et vers la gauche, Dieu le Fils, en demi-figures. Le chiffre, Pl. XI, n°. 14, se trouve sur la corniche à gauche. Cette pièce porte cinq pouces de hauteur sur trois pouces quatre lignes de largeur.

Il semble donc, par ce qui vient d'être dit, que la gravure sur métal a été inventée en

Allemagne avant le temps de Finiguerra, qui, suivant les auteurs italiens, n'a commencé à graver que vers 1460. Il n'y a même aucune estampe italienne avec une pareille date. Les premières gravures faites en Italie avec une année se trouvent dans le *Ptolémée* imprimé à Rome, 1478; et ce ne sont que des cartes géographiques. Pour des figures, on en trouve dans les vignettes du *Dante* imprimé à Florence, en 1481. Il en sera parlé dans le chapitre suivant. Il est à croire cependant qu'il y a des gravures italiennes bien antérieures à cette date, mais elles ne portent ni nom ni année.

Il en est de même des pièces allemandes, dit M. de Heinecke. Il y a de très-anciennes estampes avec la date, et cependant il n'y a pas de livre qui soit orné de figures en cuivre, avant 1481. C'est le *Missale Herbipolense*, in-folio.

Il y a plus de certitude dans l'histoire de la gravure en Allemagne quand on arrive au temps de Michel Wolgemuth et de son élève Albert Durer; époque où l'art commença à se répandre plus universellement.

Michel Wolgemuth, peintre et graveur de Nuremberg, né en 1434, et mort en 1519,

est connu par ses estampes marquées d'un simple W, et par la part qu'il eut à l'édition de la grande Chronique que Schedel publia en 1493. M. de Heinecke pense que Wolgemuth a fait les dessins des estampes de ce livre, et dit qu'il a connu soixante pièces de ce maître, toutes fort rares. Il a copié plusieurs morceaux de Martin Schœn. On ne sait trop quel a été son maître; mais on prétend que c'est un certain Jacques Walch, qui marquoit ses estampes comme cela se trouve indiqué Pl. XI, no. 15; et l'on sait avec certitude qu'Albert Durer fut son disciple; aussi celui-ci a-t-il copié plusieurs estampes d'après Wolgemuth (1), qui étoit un habile homme, quoique

---

(1) C'est à tort, dit M. de Murr, que de cette marque (Pl. XI. no. 15) on a fait Jacques Walch, qu'on prétend avoir été le maître de Michel Wolgemuth. M. Silberrad possède une estampe signée de cette manière. Elle représente un *Vaisseau*; haute de 7 p. et large de 5 p. et demi. Cependant M. de Heinecke dit qu'il connoissoit plus de cinquante pièces de cet artiste, dont quelques-unes font soupçonner qu'il étoit orfèvre. Son travail ressemble beaucoup à celui de Wolgemuth; et ce n'étoit pas un artiste tout-à-fait mauvais. Les estampes signées W. A. ne sont également point de Wolgemuth,

la beauté de ses ouvrages soit beaucoup obscurcie par la roideur gothique qui y domine (1).

Albert Durer doit être considéré, dit M. Strutt, comme un des plus éminens artistes qu'ait jamais produit l'Allemagne. Ses compositions lui font le plus grand honneur, et les expressions de ses têtes peuvent certainement rivaliser avec celles de presque tous les autres maîtres en général. Cet excellent graveur paroît avoir pris les ouvrages de Martin Schœn pour modèles de ses gravures sur cuivre; c'est-à-dire, relativement à la partie mécanique, qu'il a portée à une grande perfection. Ses estampes offrent une netteté et une délicatesse de taille qui n'ont été que rarement égalées; il a scrupuleusement observé les plus petits

---

selon M. de Murr. Il y en a une dans le cabinet de M. de Silberrad, représentant *St.-Pierre*; haute de neuf pouces et large de quatre pouces et demi.

(1) Il y en a qui donnent un fils à Wolgemuth et lui attribuent l'estampe marquée W avec l'année 1527, ainsi que les pièces marquées P. W. Si l'on veut croire ce qu'avance le professeur Christ, Michel Wolgemuth se seroit servi de différentes marques, comme on peut le voir dans son *Dictionnaire des Monogrammes*.

détails et distingué avec la plus grande précision les moindres parties de ses compositions, comme on en trouve un bel exemple dans sa célèbre estampe de *St. Jérôme*, qu'il a publiée en 1514. Le saint est représenté dans l'intérieur d'une chambre, assis devant un pupitre. La perspective de la chambre est admirable. Le plancher, le plafond, les parois, les fenêtres et les meubles, dont plusieurs parties sont extrêmement petites, sont rendus d'une manière si nette, si distincte, qu'on croiroit les voir dans une chambre obscure, si ce n'est que la variété des couleurs y manque. Une lumière vive entre par les deux fenêtres de vitreaux qu'elle fait refléter sur la muraille qui sert d'embrâsure aux croisées. Un lion et un renard couchés sur le devant de l'estampe sont traités avec les travaux qui leur conviennent. La tête du saint est d'un caractère digne des grands maîtres d'Italie. Les travaux de cette belle estampe sont fins et serrés sans maigreur. Le cuivre est coupé nettement, dit M. Watelet, mais sans avoir le brillant qui nuit à la vérité. Quoique l'art ait acquis depuis la mort d'Albert Durer trois siècles d'expérience, on ne pourroit aujourd'hui graver mieux ni peut-être aussi bien l'estampe de *St. Jérôme*.

Sandrart dit qu'Albert Durer a découvert la gravure à l'eau-forte en 1515, et il dit vrai, selon M. de Murr. Les Italiens, comme on sait, prétendent que ce fut le Parmesan qui le premier fit vers 1530 ces sortes d'estampes. Mais Sandrart cite un petit *Ecce Homo* daté de 1515; *le Christ au Mont des Oliviers* avec l'année 1516; les *Anges de la Passion* et le *Grand Canon* faits en 1518, comme des gravures de la main d'Albert Durer. Il prétend même que ces pièces sont trop bien exécutées et faites presque de main de maître, pour que cet art n'ait pas été exercé avant Albert Durer, ou par lui avant 1515; parce que ces productions supposent des essais antérieurs. M. de Murr (*Journal, Tom. II. pag.* 240) cite huit estampes d'Albert gravées sur du fer. Selon ce même écrivain la première estampe de ce maître est celle de *Judas et Thamar.*

C'est au génie industrieux d'Albert Durer qu'on doit la gravure en camayeu, ou clair-obscur, au moyen de laquelle on exprime le passage des ombres aux lumières, et donne une idée de la peinture que les anciens appeloient *monochrome.*

Les deux Beham, Henri Aldegrever et la plupart des graveurs de cette époque, qu'on dé-

signe par le nom de Petits-maîtres (1), peuvent être regardés comme les disciples d'Albert Durer; car ceux qui n'étudièrent pas immédiatement sous lui, formèrent du moins leur manière de graver d'après ses ouvrages (2). Henri Aldegrever occupe la première place dans cette liste de ses élèves; car George Pentz, qui commença par apprendre l'art de graver dans sa patrie, finit ses études à Rome sous la direction de Marc-Antoine. Il prit beaucoup du style italien et eut l'honneur d'assister Marc-Antoine dans l'exécution de plusieurs de ses principales entreprises.

Après la mort de Jean Sebald Beham, l'art de la gravure ne fit aucune espèce de progrès en Allemagne; il semble, au contraire, avoir rétrogradé pendant quelque temps. Les petits-maîtres qui vinrent après Beham paroissent n'avoir pas porté leur attention sur la netteté et la précision de la partie mécanique de leurs estampes, qu'on avoit regardées comme des qualités essentielles de la gravure. On croiroit, dit M. Strutt, qu'ils

---

(1) Voyez page 67, note.

(2) Le nombre de bons, de médiocres et de mauvais graveurs qui ont travaillé d'après les ouvrages d'Albert Durer est incroyable, à ce que dit M. de Heinecke.

se sont plutôt appliqués à produire un grand nombre d'ouvrages qu'à leur donner de la beauté; mais, selon M. de Heinecke, les petits-maîtres maintinrent la gravure dans un état florissant; ensuite cet art déchut, et ne se releva qu'à l'époque où parut Kilian.

C'est encore aux Allemands que nous devons l'invention de la gravure en manière noire. Nous savons que c'est le lieutenant-colonel de Siegen qui grava, le premier, en ce genre, en 1643, le *Portrait d'Elisabeth, landgrave de Hesse*, dont il y a une belle épreuve au cabinet impérial d'estampes à Paris. Le prince Robert apprit de lui cette nouvelle méthode, qui devint bientôt générale et publique.

CHAPITRE VI.

De l'École d'Italie.

Il doit, sans doute, paroître fort extraordinaire qu'on veuille prétendre que la gravure ait été découverte à Florence en 1460, et qu'on n'en ait eu quelque connoissance, que douze ans après, à Rome, où elle fut introduite alors par des étrangers. Il sembleroit par là que si Finiguerra, Baldini et Boticello, tous trois Florentins, ont possédé ce secret, ils ne se sont pas empressés à le divulguer; ce qui fournit une forte présomption, dit M. Strutt, que les estampes antérieures à 1472, sont de la main de l'un ou de l'autre de ces artistes. Si l'on convient de ce fait, qui paroît fort probable, il s'ensuivra que les originaux d'après lesquels sont copiées nos planches VI et VII le sont également. Ces précieux exemples d'ancienne gravure, qui sont uniques, doivent avoir été faits dès l'année 1464, à peu d'intervalle du temps où Vasari place l'invention de l'art; et ils sont beaucoup plus anciens que les estampes qu'on connoissoit jusqu'à présent, quoi-

CENARO + A + DI + XXXI + LVNA XXX +

+ADI XXV S IACOPO APLO I SXP FANO
ADI X XVII S PANTALEONE MARTIRE
ADI XXX S ABDON ET SENE

SETENBRE ADI XXX LVNA XXX
ADI VIII LANATIVITA D S MARIA +
+ADI XIIII LAESVLTACIONE D S CROCE
ADI XX VIGILIA
+ADI XXI S MATEO APLO EVANGELISTA
ADI XXII S MARICIO MRE
ADI XXVI S IVSTINA
ADI XXVII S COSMA EDAMIANE
ADI + XXVIIII S MICHELE +

NOVENBRE ADI XXX LVNA XXX
ADI + I TVTI I SANTI
ADI VI S LEOARDO COFESOR
ADI XI S MARTINO COFESOR +
ADI XIIVII S ELISABETA
ADI XXII S CICILIA VIRGINE
ADI XXIII S CLEMENTI PAPA
ADI XXV S CATERINA VIRGINE +
ADI XXX S ANDREA APLO +

AMEEO ... NAIO VIIII ORE
1465 ADI 14 A
1505 AD 27 M
1483 AD 30 M
FEBRA... ORE VSESTI ...
1472 AD 29 M
1494 AD 30 M

AMEEO SETENBRE XII ORE ELDI
LIBRA
1506 ADI 13 A
1484 AD 18 A
1507 1 4 A
1485 AD 3 A
AMEEO OTOBRE X ORE DVATERCI ELDI
SCORPIO
1473 AD 18 A
1495 ADI 19 A
1471 ADI 10 A
1496 3 A

AMEEO NOVENBRE VIIII ORE VIERCOELDI
SAGITARO
1508
1486 AD 26 M
1509 AD 8 A
1437 AD 15 A
AMEEO DICENBRE VIII ORE EDVATERCI ELDI
CAPICORNIO
1477 AD 26 M
1497 AD 26 M
1476 AG 14 A
1498 AD 15 A

FEBRAIO D XXVIII LVNA XXVIIII
ADI DVA S MARIA DELE CANDELE +
ADI + XXIIII S BARTOLOMEO APLO
ADI XXVIIII S GOVANI DICOLATO

OTOBRE ADI + XXI LVNA XXVIIII
ADI P S REMIGIO
ADI IIII S FRANCESCHO
ADI VIIII S DIONISIO MARTIRE
ADI XVI S GHALLO ABATE VANGELISTE
ADI XVIIII S LVCA VANGELISTA +
ADI XXI S VRSOLA COLAS VA COPAGNIA
ADI XXVII VIGILIA
ADI XXVIII S SIMON E S IVDA +

DICENEBRE D XXXI LVNA XXVIIII
ADI IIII S BARBERA
ADI VI S NICOLAO CONFESOR
ADI VIII LACORTIOE DISA MARIA +
ADI XIII S LVCIA VERGINE
ADI XXI S TOMAS APL +
ADI XXV LANATIVITA D XP +
ADI XXVI S STEFANO P MARTIR +
ADI XXXI S SILVESTRO PAPA

qu'on ait compulsé plusieurs fois les plus célèbres bibliothéques et cabinets de l'Europe pour en découvrir. Deux suffisent sans doute pour donner une idée du style dans lequel ces estampes sont exécutées ; mais la suite en est composée de huit pièces ; savoir, les sept planètes et un almanach en forme de frontispice, où il y a des instructions sur la manière de trouver le jour de Pâques depuis 1465 jusqu'à 1517 ; les dates se suivent régulièrement ; ce qui prouve d'une manière évidente qu'il ne peut y avoir d'erreur par rapport à la première ; et, dans ce cas, on peut être certain que ces estampes ne sont pas antidatées ; puisque par là l'almanach auroit perdu chaque année de sa valeur. Nous donnerons une description détaillée de ces estampes à la fin de cet *Essai* (1).

---

(1) Parlons ici de deux estampes au burin de l'école d'Italie, que M. de Murr cite dans son *Journal zur Kunstgeschichte etc.*, *tom. II pag.* 247. La première représente une Femme largement drapée, assise à terre près d'un groupe de broussailles. Vis-à-vis d'elle, vers la gauche, sont deux enfans nus debout qui s'embrassent. Sur le premier plan est un lapin, et dans le lointain on voit, au bout d'un lac, une maison, derrière laquelle s'élèvent trois montagnes en pointe. A l'angle droit on trouve la marque indiquée Pl. XI n° . 16.

Si l'on vouloit attribuer ces estampes à l'un des trois artistes italiens dont il a été parlé plus haut, il faudroit naturellement croire qu'elles sont l'ouvrage de Finiguerra ou de Baldini; car elles ne ressemblent, ni par le dessin ni par la composition, à celles dont on prétend que Boticello est l'auteur; lesquelles, comme nous le savons, ont du moins été dessinées par lui; et comme on assure expressément que Baldini a travaillé d'après les dessins de Boticello, il paroît que si on veut les attribuer à l'un de ces trois artistes, il faut que ce soit à Baldini. C'est au lecteur à juger s'il les trouve assez bien exécutées; mais il faut se rappeler que Vasari parle aussi de Finiguerra comme d'un artiste fort habile : s'il falloit donc dé-

---

La seconde estampe fait voir, par le dos, la fille d'Hérodiade qui tient la tête de St.-Jean dans un bassin. Le chiffre est placé au milieu, de la manière qu'on le voit Pl. XI n°. 17.

On aperçoit au fond de ces deux pièces, dit M. de Heinecke, les essais du burin sur le métal, et tout annonce le commencement de l'art, comme le dessin, quoi que très-informe, décèle la manière d'un maître italien. Je ne puis rien dire sur ce maître, ajoute-t-il; toutes mes recherches ayant été infructueuses jusqu'à présent. Je crois cependant que le chiffre dénote : *Luca Fiorentino fecit*. Mais quel étoit ce *Luca*? C'est là ce qu'on ignore.

cider à qui l'on peut attribuer raisonnablement ces estampes curieuses on pourroit supposer que l'original de la *Planche VII* est réellement une production du burin de Finiguerra.

Nous venons de voir quelles sont les prétentions que forment les Italiens relativement à l'invention de la gravure, et nous avons prouvé par des pièces irrécusables, que cet art existoit en Italie vers le temps déterminé par Vasari. Quant à ce que cet écrivain dit sur l'art de tirer des épreuves des planches gravées, qu'il attribue à Finiguerra, nous allons consulter M. de Heinecke, de qui nous citerons aussi les observations sur les premiers temps de l'art de graver en Italie. Voici comme il s'exprime :

Suivant Vasari et d'autres écrivains italiens, c'est l'orfèvre Maso Finiguerra qui inventa, en 1460, la gravure au burin, ou, pour parler plus exactement, l'impression des estampes. Il ajoute que cet orfèvre avoit la coutume de tirer, en pâte de terre ou de souffre fondu, l'empreinte des gravures qu'il exécutoit pour ses ouvrages en émail (1). Il remarqua que le noir qui étoit resté au fond des tailles s'imprimoit sur ces pâtes, et

(1) Voyez page 77 note 2.

lui donnoit des dessins comme faits à la plume. Après de nombreux essais, il trouva que le papier humecté étoit fort propre à recevoir le noir broyé avec de l'huile, dont il remplissoit les traits de ses gravures. Il se mit à tirer des épreuves en appliquant son papier humecté sur le métal ainsi préparé, et en le frottant avec la paume de la main, ou en y faisant passer un rouleau. Ces écrivains n'ont sans doute pas tort d'attribuer cette découverte à Finiguerra, en ne parlant que de l'Italie seule. Les Allemands pouvoient avoir connu depuis long-temps la gravure, sans que les ultramontains en fussent instruits. Les Italiens, les Vénitiens exceptés, n'avoient pas une grande correspondance avec le reste de l'Europe. Vasari lui-même étoit dans l'idée que Martin Schœn, né à Culmbach et demeurant à Colmar, étoit Flamand; aussi le nomme-t-il toujours Martin d'Anvers. Il est cependant remarquable, qu'on ne puisse produire avec certitude aucune estampe de Finiguerra (1); quoiqu'il se puisse

---

(1) Suivant M. de Murr (*Journal zur Kunstgeschicte, etc.*) M. Otto, amateur à Leipzig, possédoit vingt-quatre pièces, que M. de Heinecke, après les avoir examinées vec le plus grand soin, dit avoir été faites par Finiguerra.

néanmoins que parmi la quantité d'anciens morceaux de feuillages et de grotesques, gravés certainement par des orfèvres italiens, il y ait quelques productions de cet artiste. Il existe même, dit M. de Heinecke, deux pièces en ce genre, qui sont marquées comme Pl. XI n°. 18, et totalement différentes du burin de Marc-Antoine; de sorte qu'on peut présumer que ce chiffre signifie Maso Finiguerra.

M. l'abbé Zani de Parme, un des plus grands connoisseurs en ce genre de curiosités, en a porté le même jugement.— Ce qui donne un haut degré de vraisemblance à la chose, c'est que ces estampes viennent de la collection du célèbre baron de Stosch, qui avoit fait un long séjour à Florence. M. Huber (*Manuel des curieux et des amateurs de l'art, tom. III pag.* 31 *et suiv.*) donne une ample description de ces vingt-quatre estampes. M. Strutt cite aussi une estampe allégorique marquée d'un F, qu'il croit être de Finiguerra. Il en sera parlé dans la suite. Voyez *Planche VIII* à la fin de ce volume. Le cabinet impérial d'estampes à Paris ne possède qu'une seule petite estampe de Finiguerra. C'est un *Couronnement de la Vierge* avec un grand nombre de figures. On voit visiblement que c'est l'ouvrage d'un orfèvre, et que la gravure n'en étoit pas destinée à recevoir l'impression; et cela d'autant plus que les lettres d'une légende qui se trouve en haut de cette gravure, n'ont pas été gravées au miroir.

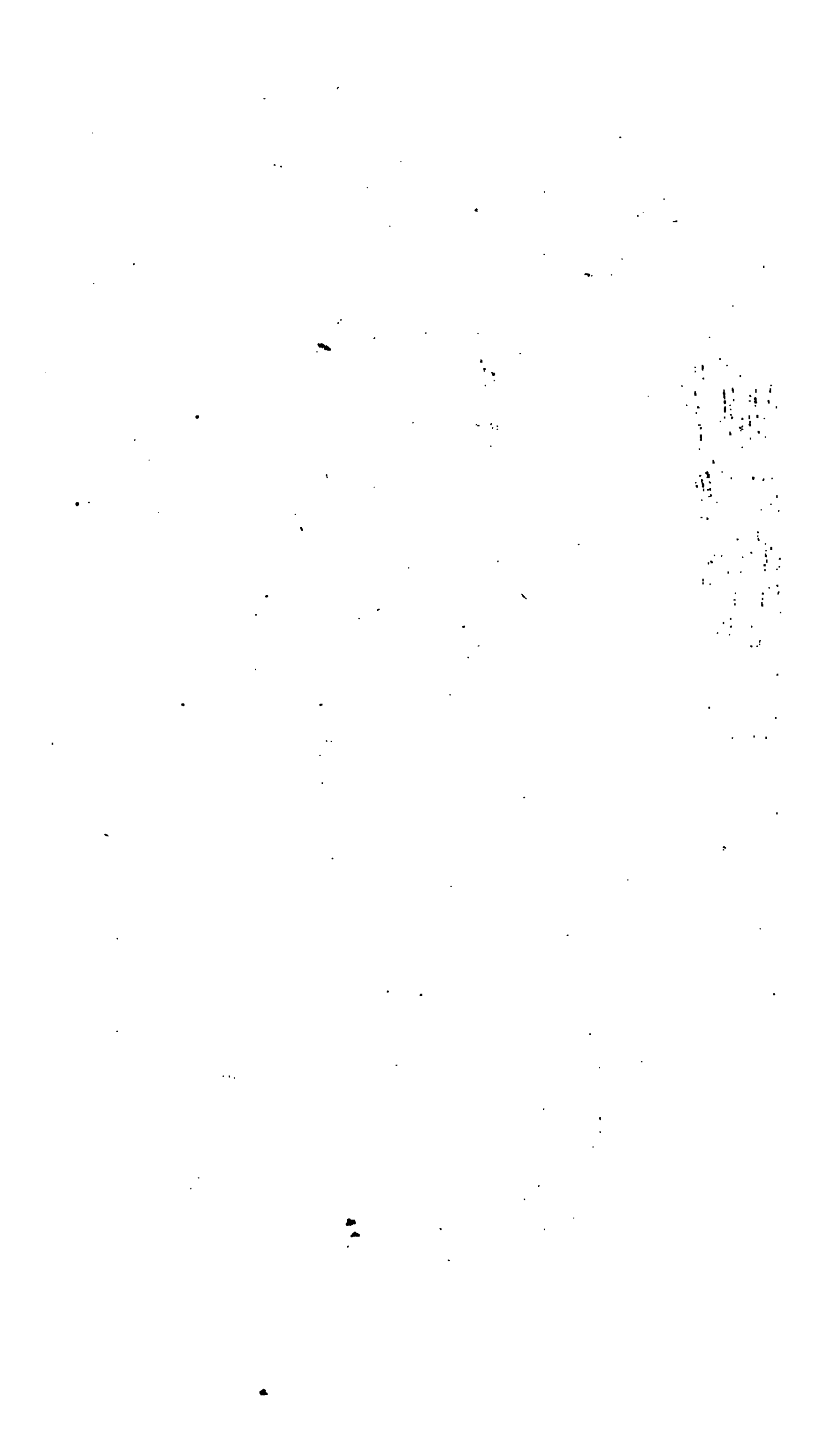
Baccio Baldini, orfèvre de profession, et Sandro Boticello, peintre, s'appliquèrent à la gravure après Finiguerra. On a de Boticello, quelques estampes assez mal exécutées. Baldini étoit plus habile graveur ; mais comme il ne savoit pas dessiner, il étoit obligé de travailler d'après les dessins de Boticello. On attribue à Baldini plusieurs pièces, et cela avec beaucoup de vraisemblance. Nous ne parlerons que de deux vignettes qu'il a faites pour l'édition du *Dante*, imprimée à Florence par Nicolo di Lorenzo della Magna, en 1481, qui est extrêmement rare. On voit que les tailles des ombres y sont placées d'un côté ou d'autre, suivant que le graveur l'a jugé convenable, et qu'elles sont croisées par de secondes tailles, et quelquefois même par des troisièmes. Vasari nous apprend que Boticello les a dessinées ; mais il ne dit point si c'est lui-même ou Baldini qui les a gravées. Voyez Pl. IX et IX *bis* (1).

---

(1) M. Strutt fait, à ce sujet, une remarque qui paroît juste, mais qui devient embarrassante. Il observe que la manière de poser les tailles des ombres dans les estampes de Baldini et de Boticello diffère de celle des ouvrages attribués à Finiguerra. Les tailles qui forment les ombres dans les estampes des deux premiers sont placées de côté



Premiere Vignette de l'Enfer du Dante, Dessinée par Sandro Boticello, et gravée par lui, ou par Baccio Baldini.





Seconde Vignette de l'Enfer du Dante, Dessinée par Sandro



Outre ces deux vignettes, M. de Heinecke dit en avoir vu onze autres du même dessin et du même burin. Cet ouvrage du Dante n'est cependant pas le premier dans lequel on ait employé la taille-douce. Dans le *Ptolémée* publié à Rome en 1478 on avoit déjà inserré vingt-sept cartes géographiques gravées en taille-douce sur métal (1). Ces planches, qui doivent avoir été commencées en 1472 ou 1473, sont gravées

---

ou d'autre, selon que le graveur l'a jugé convenable, et croisées, pour ainsi dire, continuellement par de secondes, et même quelquefois par de troisièmes tailles; tandis que Finiguerra a commencé par tracer le contour d'une manière fort sentie, et a rendu par de simples tailles les ombres du fond, en les prolongeant d'un angle de la planche à l'autre, sans aucune taille croisée, et sans aucune variation considérable, exactement dans la manière des dessins faits à la plume. Or, si Finiguerra a travaillé dans cette dernière manière, il n'est pas raisonnable de supposer que Baldini, son disciple immédiat, ou Boticello, instruit par Baldini, auroient si considérablement différé de lui. C'est dans la manière de Baldini et de Boticello que sont faites les *Planètes*, datées de 1465, de même que les estampes d'un artiste qui s'est désigné par les trois lettres initiales L. A. F., et d'un autre qui a signé son nom par un simple N.

(1) Voyez page 153.

fort péniblement : les lettres y sont frappées avec des poinçons à coups de marteau comme le pratiquent les orfèvres pour marquer l'argenterie. (1) C'est l'éditeur du *Dante* qui a imprimé ce

(1) Il est remarquable, dit M. Breitkopf (*Neue Bibliothek der schœnen Wissenschaften, etc. tom. XXI. p.* 182) que l'art de multiplier les cartes géographiques par l'impression ait été découvert par un imprimeur, la première année de l'invention de l'imprimerie. A cette époque l'ouvrage de Ptolémée étoit la source où l'on puisoit toutes les connoissances sur la géographie ; et les cartes qui l'accompagnent le rendirent d'un prix si exorbitant, qu'il n'y avoit que les personnes fort riches qui pussent en faire l'acquisition. Ces considérations engagèrent Conrad Schwynheym, imprimeur allemand établi à Rome avec Arnold Pannartz à entreprendre l'impression de ces vingt-sept cartes, ainsi que du texte qui les accompagne, après avoir préalablement appris à graver en taille-douce. Cependant il ne jouit pas de la satisfaction de voir son travail terminé ; et ce livre ne fut publié qu'après sa mort, arrivée au mois d'octobre 1478, par un autre Allemand appelé Arnold Bucking. Ces mêmes cartes ont servi à faire, en 1507 et 1508, deux autres éditions de *Ptolémée* ; mais augmentées de quelques cartes nouvelles. Il y a cependant lieu de croire que le texte est le même que celui de la première édition.

Bologne, il est vrai, veut disputer à Rome et à Schweynheym la gloire d'avoir inventé l'impression des

Ptolémée à Rome; c'est-à-dire, Nicolo de Lorenzo della Magna, ou Nicolas, fils de Laurent

---

cartes géographiques, en produisant une autre édition du *Ptolémée*, avec des cartes également gravées au burin, publiée par Dominique de Lapis, avec l'année 1462; mais on ne peut pas douter que cette date ne soit fausse; puisqu'il n'y a pas eu de livre imprimé par cet imprimeur, avant l'année 1477; et Philippe Beroalde l'aîné, qui étoit né en 1450, n'a pas pu mettre la dernière main à cette édition à l'âge de douze ans. Raidel, qui a écrit une dissertation particulière sur l'ouvrage de Ptolémée, croit qu'on a oublié deux XX dans le millésime MCCCCLXII. Cependant il semble qu'une pareille erreur peut bien avoir lieu avec un seul X, mais non avec deux. Il est donc plus probable que le compositeur, au lieu de prendre dans la casse un I, a pris une L, et que l'année doit être MCCCCLXLI, ou 1491; manière d'indiquer le millésime fort en usage en Italie dans ce temps-là; et alors Beroalde auroit eu quarante ans à la publication de ce livre, ce qui est un âge convenable pour un pareil travail; d'autant plus qu'il est mort en 1505, dans sa cinquante-cinquième année. Les cartes de cette édition de Bologne sont totalement gravées et imprimées sur des feuilles entières.

Léonard Holl, imprimeur à Ulm, a publié aussi, en 1482, l'ouvrage de Ptolémée; mais avec des cartes gravées en bois par un artiste nommé Jean Schnitzer d'Arnsheim, qui a fait ce travail d'une manière qui rend son nom digne d'être conservé. Il en a paru une seconde édition en 1486.

d'Allemagne. Il paroît donc que ce furent les Allemands qui portèrent en Italie l'art de la ty-

---

Ce ne fut ensuite qu'en 1513 qu'il se trouva un autre artiste qui osât entreprendre un aussi pénible travail, mais on ignore son nom. Jean Schott de Strasbourg publia cette édition dans un format un peu plus grand que celui de la précédente. Le graveur et l'imprimeur ont voulu porter l'art plus loin dans la dernière carte, qui représente la Lorraine, en cherchant à imiter la gravure en clair-obscur, qui avoit été découverte quelque temps auparavant. Ils employèrent à cet effet trois planches et trois couleurs différentes. Le vert leur servit à indiquer les bois et les montagnes; les principaux lieux et leurs noms sont en rouge, et le noir est employé pour les lieux moins considérables ; tandis que les armoiries qui entourent les cartes portent les couleurs du blason.

Mais cet art n'a pas été employé avec plus d'avantage que pour deux cartes astronomiques publiées sans nom d'artiste, sous le titre d'*Imagines cœli septentrionalis et meridionalis, cum duodecim imaginibus Zodiaci;* avec cette inscription : *Joh. Stabius ordonavit, Conradus Heinfogel stellas posuit, Alb. Durer imaginibus circumscripsit*, 1515.

La gravure en bois disputa ainsi, pendant quelque temps, avec la taille-douce l'exécution des cartes géographiques; et l'on publia des cartes particulières dans tous les pays où les arts avoient pénétré. Le graveur en bois ne put se dissimuler l'avantage que le buriniste avoit sur lui; mais l'imprimerie chercha à conserver dans son domaine un art auquel elle avoit donné naissance.

pographie, ainsi que la mode d'orner les livres de gravures (1).

Elle tâcha donc d'épargner au graveur en bois le pénible travail de graver les lettres, en ne lui laissant que le soin de faire les figures et les autres objets des cartes géographiques qui tiennent au dessin. Pour cet effet on perça des trous aux endroits des planches où devoient se trouver les noms des lieux, pour y placer les caractères ordinaires de l'imprimerie. L'écriture devint véritablement par là plus lisible; mais les cartes offrirent un effet désagréable à l'œil.

On fit un essai de cette espèce avec le même ouvrage de *Ptolémée*, à Venise, chez Jacques Pentius de Leucho, en 1511, en grand in-folio, avec les cartes. La gravure en bois des cartes est passable; les noms des pays et cantons sont en capitales rouges, et les noms des lieux en caractères noirs.

Henri Petri de Bâle imita, en 1544, cette manière, mais avec peu de succès, en imprimant la Cosmographie de Sébastien Munster, dont non-seulement la gravure en bois est plus mauvaise, mais dont les noms des lieux sont fort boueux et d'un caractère inégal. Aussi ce procédé ne fut-il pas long-temps en usage, et la gravure en taille-douce la fit entièrement disparoître. Égide Diest d'Anvers fut le premier qui prouva la prééminence de cette dernière, dans son *Theatro orbis terrarum* d'Ortelius, publié par François Hogenberg, en 1570. On sait trop à quel degré de perfection les Hollandois, les Allemands, les François et les Anglois ont depuis porté successivement cet art, pour qu'il soit besoin d'en parler.

(1) Le premier livre avec estampes en bois qui ait

Mais, quoi qu'il en soit, les pièces attribuées à Finiguerra doivent être placées à la tête de celles des anciens maîtres d'Italie; et nous savons ensuite formellement, par Vasari, que Baldini fut instruit par Finiguerra, et qu'à son tour Boticello reçut des instructions de Baldini.

---

paru en Italie est: *Meditationes reverendissimi Patris Domini Johannis de Turre cremata Sacoste Romane ecclesie Cardinalis, posite et depicte de ipsius mandato in Eccl. ambitu scte Marie de Minerva Rome. — Finite sunt contemplationes supra dicte et continuate Rome per Vlricum Han. Anno Domini millesimo quadringentesimo septimo die ultima mensis decembris.* Petit in-folio. Cet ouvrage rare contient trente-quatre estampes en bois enluminées, qui paroissent être l'ouvrage d'un habile maître allemand. Han qui a imprimé ce livre, étoit natif de Vienne; mais on ignore s'il étoit, en même temps, graveur en bois. On ne sait pas non plus à Rome quel est le peintre qui a peint dans le cloître *della Minerva* les tableaux d'après lesquels les estampes de ce livre ont été gravées. L'opinion générale est cependant qu'ils sont l'ouvrage d'un moine Dominicain appelé Giovan Angelico da Fiesole, mort à Rome en 1455. Mais ces tableaux, à force d'être repeints, ne subsistent plus, ou du moins peut-on dire que le style en est totalement changé.

Un autre livre rare, dont les figures sont encore mieux dessinées et gravées que dans le précédent, c'est le *Pra-*

D'une autre part, on dit, comme une chose certaine, qu'André Mantegna apprit l'art de graver d'après les ouvrages de Finiguerra; si ce n'est même d'après les instructions de ce maître ou de quelqu'un de ses disciples; mais

---

nosticatio in latino, vera et prius non audita, que exponit et declarat nonullos celi influxus, et, inclinationem certarum constellationum.

La première gravure en bois représente Dieu le père dans les airs, d'où ses rayonst ombent sur Ptolémée, sur Aristote, sur une Sybille, sur Ste.-Brigitte et sur le moine Reynhard. Après quoi viennent de grandes vignettes, dont la première représente un moine qui prie à genoux, et qui reçoit la bénédiction de Dieu le père, dont le buste apparoît dans les airs. Autant la figure du moine est bien dessinée, autant celle de Dieu le pére l'est mal. — Sur la seconde vignette on voit un homme avec un bœuf, accompagné d'un boiteux portant une faulx. — Il y a en tout quarante-cinq gravures en bois dans ce livre. A côté de la dernière vignette représentant un moine qui reçoit de l'argent de deux femmes, dont l'une semble enceinte, il y a ces mots : *Lulhardi lollant ut nummos undique tollant. Vt Reynhard volucres, sic lolhard fallit mulieres.*

A la fin du livre on lit ces mots : *Datum in vico umbroso, subtus quercu. Carpentuli. Anno Domini MCCCCLXXXVIII. Kalendas Aprilis per peregrinum Ruth in nemoribus latitantem. Cujus oculi caligaverunt, stilus tremet, senio oppressus : Va-*

si cela est vrai, il doit paroître singulier qu'il n'ait pas suivi plus ou moins la manière de celui qui l'a enseigné. Il se pourroit plutôt qu'il eût reçu des leçons de Pollaiolo, dont il étoit le contemporain ; ce qu'il y a de certain, c'est

---

leantq recto animo emedant. Veleantq ; ut valere phas est qui oblattare non cessant.

Ce qu'il y a de singulier c'est que ce livre fut imprimé la même année 1488 en allemand, également avec quarante-cinq gravures en bois. Ces deux éditions sont in-folio, et se trouvent à la bibliothèque électorale à Munich. Mettaire ne cite que la seconde édition latine de 1492.

Ce livre, mais surtout les éditions suivantes, sont connues sous le nom de Jean Lichtenberg. L'auteur ou plutôt le prognostiqueur, qui, dans la première édition latine, se nomme *Peregrinus Ruth*, et dans l'édition allemande *Pylgrim Ruth*, étoit un hermite de Lichtenberg en Alsace, d'où il a pris son nom de Lichtenberg. Ses prognostics furent pendant long-temps fort en vogue et ont été imprimés plusieurs fois en entier ou par extrait. Le père du célèbre baron de Leibnitz, qui se nommoit alors Frédéric Leubnütz, en a donné en 1651 une édition à Leipzig, avec des observations fort singulières. On prétend même que le baron de Leibnitz a fait un choix de ces prophéties de Lichtenberg, lequel a été imprimé.

Nous pouvons encore citer ici *Le Monte Sancto di*

que leur manière se ressemble. On remarque, dans les estampes comme dans les tableaux de Mantegna (1), les contours décidés et la noble simplicité de l'école romaine; mais aussi des attitudes forcées et des travaux désagréables. Cette manière de graver fut portée à un haut degré de perfection par Jean Marie et Jean-Antoine de Bresse, ou Brixiensis, dont le maniement de l'outil est assez net et régulier; mais leurs contours sont indécis et les extrémités de leurs figures sont pauvrement dessinées. Elle disparut ensuite, et il n'en a plus été question. Pour se convaincre, dit M. Strutt, que cette espèce de travail n'étoit pas la plus ancienne, il ne faut que consulter les premières estampes qui

---

Dio composto da Messer Antonio de Sienna Veschovo de Fuligno della congregatione de' poveri Jesuati Florentie, Nicolo di Lorenzo die X septembris 1477. *in*-4°., où il y a quatre estampes d'après les dessins de Sandro Boticello.

(1) L'on a de Mantegna plusieurs estampes qui paroissent avoir été gravées les unes sur cuivre, les autres sur de l'étain. Elles ne sont sans doute pas d'une exécution qu'on puisse admirer, dit M. Watelet, mais on y voit un commencement de facilité, et elles sont estimables par la correction du dessin.

portent une date, ou bien les planches de laiton des tombeaux et autres productions de l'art de cette espèce, et l'on verra que les tailles y sont disposées confusément pour former les ombres, en se croisant et recroisant sans ordre.

Les estampes qui appartiennent à l'école d'Italie depuis la première origine de l'art, se distinguent facilement de celles qui ont été gravées en Allemagne, non-seulement par la différence manifeste qu'on aperçoit dans l'exécution de la partie mécanique du travail; mais encore par la simplicité du style avec laquelle les Italiens gravoient la figure humaine; et cette simplicité se retrouve, en quelque sorte, constamment jusque dans les plus médiocres de leurs compositions; parce qu'ils l'avoient acquise par l'étude des ouvrages de l'antiquité. Mais peut-être la différence qu'il y a entre les estampes allemandes et les italiennes ne se remarque-t-elle en aucune partie plus évidemment que dans le jet des draperies et la disposition des plis. Chez les uns les draperies sont simples et sans affectation; les plis en sont longs et coulans; et l'on retrouve toujours plus ou moins dans les attitudes des figures cette grâce qui se manifeste si puissamment dans les statues, les bas-reliefs et les autres monumens de l'antiquité; tandis que les Allemands, renon-

çant à la nature, ou se contentant de la voir travestie, et n'ayant d'ailleurs aucuns modèles pour rectifier leur goût, tombèrent dans ce qu'on appelle le maniéré, et dessinèrent la figure humaine non telle qu'elle est réellement; mais telle qu'ils crurent l'apercevoir.

La différence remarquable qu'on trouve dans le dessin et la composition, ainsi que dans la manière de graver de ces deux écoles peut être considérée comme un argument de quelque poids en faveur de l'opinion de M. de Heinecke, qui pense que Finiguerra peut avoir trouvé en Italie l'art de graver, sans qu'il ait su que, dans ce même temps, il étoit déjà pratiqué en Allemagne. Car si l'une des deux nations l'avoit pris de l'autre, il faudroit naturellement qu'on remarquât quelque ressemblance dans la partie mécanique de leurs productions; et l'on trouve que cette ressemblance a toujours eu lieu lorsque les Allemands ont copié les ouvrages des Italiens; car Boticello ayant, immédiatement après la découverte de la gravure par Finiguerra, donné plusieurs planches de *Prophètes* et de *Sybilles*, les Allemands les imitèrent peu de temps après dans un style qui ressemble beaucoup à celui des originaux; quoique d'ailleurs les copies offrent toutes les marques du travail, et d'un travail fort

servile. On peut aussi quelquefois reconnoître, dit M. Strutt, les copies des originaux par le moyen de l'orthographe : par exemple au n°. XIV il y a *Davit* au lieu de David. Ces *Prophètes* et *Sybilles* sont de simples figures hautes de cinq pouces et demi sur quatre pouces et un huitième de large. Les originaux sont fort grossièrement gravés, et portent toutes les marques de leur priorité, même quand on les compare avec les vignettes du *Dante*. Ils sont aussi fort mal imprimés, et on ne peut douter que ce ne soient les premiers essais de Boticello en gravure.

Les *Prophètes* et les *Sybilles* de Boticello furent copiés aussi par un artiste italien dans un style supérieur à celui des originaux et ne leur ressemblent nullement dans la partie mécanique, étant d'un travail fort propre, dans la manière adoptée par Mantegna. Il y a plusieurs vers au-dessous de ces estampes, lesquelles sont probablement de Jean Antoine de Bresse, ou de quelque autre graveur contemporain, qui l'a égalé en mérite.

L'histoire des peintres parle de Boticello comme d'un homme de génie. Il ne dessinoit certainement pas, en général, d'une manière incorrecte, quoique le contour de ses figures soit souvent chargé; ce qui les fait paroître courtes.

Les membres, mais les extrémités surtout, sont lourds et souvent fort mal indiqués. Il faut se rappeler que c'est comme graveur qu'on cite ici Boticello, et que ce n'est que sous ce rapport qu'on doit considérer ces observations. Son ami Baldini, qui a travaillé conjointement avec lui, ou d'après ses dessins, est, en général, regardé comme inférieur dans la partie du dessin, mais comme plus habile dans le maniement de l'outil. Il y a de lui une suite d'estampes en hauteur dont M. Strutt dit en avoir vu plus de soixante, lesquelles ont pour objets les *Sept Planètes*, les *Neuf Muses*, les *Quatre Ages de l'homme*, les *Arts libéraux et les Sciences*, ainsi que les *Arts mécaniques*; presque tous représentés par une seule figure renfermée dans un cadre cordonné, et qui portent toutes les marques d'une grande ancienneté. Ce ne sont guère plus que de simples traits, mais d'une exécution fort propre et imprimés d'une manière qui prouve que l'artiste connoissoit beaucoup mieux l'art de graver que celui de tirer des épreuves de ses planches. Les noms des *Planètes*, des *Muses*, des *Arts*, etc., sont indiqués en lettres capitales au bas des estampes; la lettre alphabétique est placée dans l'angle à gauche, et le nombre de l'estampe s'y trouve vis-à-vis dans l'angle opposé sur une

même ligne avec le nom. Ces estampes ont sept pouces de hauteur, sur trois pouces trois huitièmes de largeur. M. Strutt pense fermement que ce sont quelques-unes des premières productions du burin en Italie, et probablement de Baldini, que son ami Boticello aura aidé sans doute a faire les dessins. Un artiste qui a marqué ses planches d'un L et d'un A liés ensemble par un F, qui signifie probablement *fecit*, a gravé dans le même style, ainsi que l'a fait un autre, dont la signature est une espèce de N : l'un et l'autre sont fort anciens. C'est vraisemblablement de ces maîtres que Jean Marie Brixiensis, carme de Bresse, apprit l'art de graver; car il ne suivit pas entièrement son frère, qui s'attacha à la manière de Mantegna; mais il a quelquefois joint les deux styles. Voilà la source où Marc Antoine Raimondi puisa le talent qui l'a rendu si justement célèbre, et qui a fait mettre ses admirables ouvrages à un si haut prix.

L'estampe *Planche VIII* est exécutée d'une manière légère et simple, que Mantegna a améliorée ensuite. Les contours sont fortement sentis et le fond est rendu par des tailles qui courent d'un angle de la planche à l'autre, et ne se croisent que rarement, si même elles se croisent jamais. Le sujet de cette planche est certainement emblêma-

tique. Elle représente le graveur occupé à son travail, et l'on voit Hercule placé devant lui portant le globe du monde sur son épaule; probablement pour indiquer que tous les objets visibles sont du ressort de l'imitation. La figure d'Hercule sert sans doute à faire connoître la force et la tension d'esprit qu'il faut employer pour parvenir à la perfection de l'art. Le livre, la sphère et les autres emblêmes de la science signifient que l'artiste doit être un homme instruit; et il est lui-même représenté comme un vieillard, pour nous apprendre la longueur du temps qu'il faut pour arriver, par l'étude et la pratique, à un certain degré de perfection. Il y a de ce même maître une autre estampe à peu près de la même grandeur et qui, par le style, approche beaucoup de celle dont nous venons de parler. Le sujet en est de même emblêmatique: c'est l'*Amour enchaînant le dieu de la guerre, et lui demandant ses lauriers*. Il se pourroit que ces deux estampes aient appartenu à une suite de sujets emblêmatiques. La dernière n'a ni souscription, ni lettre, ni marque qui la distingue. C'est M. Thane à Londres qui la possède.

Il y a une grande estampe en largeur, faite par un graveur qui vivoit à cette même époque,

mais qui n'employoit aucune sorte de marque. Elle représente le *Jugement dernier.* Le Christ avec une multitude de saints et d'anges sont placés dans les airs; tandis que d'autres anges, d'un côté, conduisent les esprits des justes au Paradis, et que, de l'autre côté, les démons précipitent les pervers dans l'abîme, où ils sont punis selon la nature de leurs péchés, qui sont indiqués sur des rouleaux placés au-dessus de leurs têtes, par ces mots: *Avaritia, Lussuria, Ira, Gola, Invidia.* Cette gravure est d'une exécution grossière, et l'on ne peut douter qu'elle ne soit fort ancienne. Cependant quelques-unes des figures, et la plupart des têtes ne sont certainement pas dépourvues de mérite. Les cartes géographiques dont il est parlé plus haut, ont été gravées par Conrad Sweynheym (1) et Arnold Bucking pour l'édition du *Ptolémée* publiée à Rome en 1478. Selon M. de Heinecke, elles sont aussi fort grossièrement exécutées, dans un style qu'il désigne par le nom de *traits de zigzag;* et c'est dans ce style, ajoute-t-il, que les orfèvres faisoient communément les ornemens de leurs ouvrages. Les lettres sont faites d'une manière pénible, étant

(1) Voyez ce qui est dit de ce Conrad Sweynheym page 168 note.

frappées dans la planche avec le ciselet par le secours du maillet (1). La méthode de travailler en zigzag adoptée par ces artistes, semble prouver que, quoiqu'ils fussent nés en Allemagne, ils avoient néanmoins appris l'art de la gravure en Italie, où l'on se servoit de cette méthode, qui n'étoit pas connue, autant qu'on le sache, en Allemagne, ni même dans aucun autre pays. Pollaiolo et André Mantegna ont imité les précédens maîtres. Ces artistes furent suivis de Jean Antoine de Bresse, et d'un graveur qui signoit son nom par I. F. T, lequel, selon toute apparence, étoit un élève de J. A. de Bresse, conjointement avec plusieurs autres dont on ignore absolument les noms.

Il y a encore deux estampes qui, sans contredit, sont très-anciennes et antérieures au seizième siècle. Leur singularité demande qu'on en dise quelque chose pour les faire connoître aux amateurs, quoiqu'elles ne portent d'ailleurs point de marque par laquelle on puisse les distinguer. Elles sont d'un style mixte, en partie formé d'après celui de Boticello, et en partie d'après celui de Mantegna. L'une représente *Judith qui*

---

(1) Cette espèce d'ouvrage s'appelle *Opus mallei*. (ouvrage fait au marteau). Voyez page 36.

met la tête d'Holoferne dans un sac que sa suivante tient ouvert. C'est une estampe d'un pied en hauteur, sur huit pouces et trois quarts de largeur. Elle est d'un travail grossier et d'un dessin fort incorrect, surtout dans les extrémités des figures. L'autre estampe a dix-sept pouces et demi de largeur sur douze pouces de hauteur. Elle est d'une exécution plus grossière encore que la première et nullement d'un dessin plus correct. Au milieu on voit *une femme qui dort couchée sur un banc, tandis qu'un satyre soulève la draperie dont elle est couverte.* Près de lui est un autre satyre effrayé sans doute par un jeune homme qui est vêtu et couché près de là en tenant deux flûtes qu'il présente de la main gauche. A sa gauche est un grand bassin dont l'eau s'échappe; des poissons, des canards, des grenouilles nagent dans une rivière qui est au bas. Parmi les roseaux on voit un rouleau, dont il est impossible de lire l'inscription.

Afin de faire mieux apercevoir la différence qu'il y a entre les deux manières de l'ancienne école d'Italie, nous donnerons ici deux estampes: l'une copiée d'après la première vignette de l'édition du *Dante, Planche IX,* faite à Florence en 1481, par Sandro Boticello, ou par Baldini d'après son dessin. La seconde est la copie d'une



estampe gravée par André Mantegna, *Planche X.* Il faut observer relativement à la première, *Planche IX*, que la gravure originale n'étoit pas imprimée sur la feuille même du livre, mais sur un papier séparé, et qu'elle a été coupée ensuite près des bords et collée sur l'endroit blanc du feuillet ménagé pour la recevoir. Il ne faut pas que cela fasse douter de l'originalité de cette vignette. On sait que deux planches originales ont été imprimées sur des feuillets du livre, savoir, la première et la dernière. Les autres qui, dans l'exemplaire le mieux conservé, montent au nombre de dix-sept (ce qui forme dix-neuf en tout) sont colées sur les blancs qui se trouvoient au commencement de chaque chant. En imprimant les vignettes séparément on ne risquoit point de gâter beaucoup d'exemplaires de l'ouvrage, mais seulement quelques vignettes. Cependant pour ôter toute espèce de doute sur l'authenticité de la planche, on donne ici une copie de la seconde vignette du *Dante*, laquelle est imprimée sur une feuille du livre même à la tête du second chant. Voyez la *Planche IX* bis.

Avant de passer à Marc-Antoine, faisons remarquer que c'est Hugo Carpi qui le premier pratiqua en Italie la gravure en clair-obscur ou camaïeu, et qu'il a fait en ce genre de fort belles

choses avec deux et même avec trois planches, d'après Raphaël, Polydore et le Parmesan. On n'estime pas moins les morceaux en ce genre de Balthasar Peruzzi, de Dominique Beccafumi, d'Antoine de Trente et des deux Coriolans, père et fils. André Andréani parut quelque temps après, et surpassa ses devanciers. Tout au commencement du seizième siècle florissoit à Venise un graveur en bois qui est encore parfaitement inconnu. C'est de lui que sont les six gravures en bois d'un livre très-rare intitulé : *Triomphi di Messer* Francescho Petrarcha *istoriati con le Postile et con la sua vita in prosa vulgare nuovamente stampati. In Venetia per Nicolo detto Zopino e Vincenzo compagno nel* MCCCCCXIX *de Nouembrio.* Cet ouvrage forme six feuilles in-8°. Dans un des angles d'en bas des *Triomphi* il y a cette marque 3. 8.

C'est évidemment sur les ouvrages de Boticello, ou sur ceux de ses élèves que Marc-Antoine forma sa première manière de graver, ainsi qu'on l'a déjà observé plus haut; et il est fort probable aussi qu'il a trouvé à Venise plusieurs estampes en taille-douce d'Albert Durer, ainsi que des gravures en bois; et qu'il a préféré de copier ces dernières à cause que ce travail

étoit plus expéditif (1). Les plus finies et les meilleures productions de ce grand artiste sont certainement celles qu'il a faites d'après les dessins de Raphaël : c'est sous sa direction qu'il a fini ses études.

---

(1) M. de Murr reproche à Marc-Antoine d'avoir copié la *Petite Passion* d'Albert Durer, que celui-ci avoit gravée lui-même, et qui étoit son ouvrage favori. M. de Heinecke dit que, malgré toutes les peines qu'il s'est données, ainsi que M. Mariette, pour trouver la contrefaçon de cette *Passion* d'Albert Durer avec sa marque, imitée par Marc-Antoine, il n'a pu la découvrir. Cette *Passion* copiée par Marc-Antoine est partout marquée de la tablette de cet artiste italien. Il est vrai, ajoute M. de Heinecke, que dans la collection de l'abbé de Marolles il y a quelques feuilles de la Passion d'Albert Durer, qui portent sa marque, dont l'exécution ressemble à celle de Marc-Antoine; mais on ne peut en conclure qu'elles soient de ce maître. Marc-Antoine a copié aussi la *Vie de la Vierge* d'Albert Durer; mais en vingt pièces seulement, parce qu'il n'a donné qu'une des deux estampes des *Trois Mages* qui se trouvent dans la suite d'Albert Durer. Augustin de Venise a copié avec beaucoup de goût plusieurs pièces de la *Passion*, où l'on voit non-seulement la marque d'Albert Durer, mais aussi celle d'Augustin de Venise. C'est ainsi, s'écrie M. de Murr, que l'artiste allemand étoit volé par un imposteur de Venise, tandis qu'il étoit tourmenté chez lui par sa méchante femme.

Il est vrai que les estampes de Marc-Antoine offrent souvent des défauts dans la partie de l'harmonie et dans l'entente du clair-obscur ; ce qui leur donne aux yeux des personnes peu instruites l'air de n'être pas terminées, et offre même quelque chose qui déplaît. D'un autre côté, on remarque dans les meilleurs ouvrages de ce maître un contour gracieux, joint à un dessin correct au dernier degré. Mais ces beautés attirent rarement l'attention générale, à moins qu'elles ne soient accompagnées d'une belle exécution, ou de ce qu'on appelle plus proprement un grand fini.

L'œil depuis long-temps accoutumé à la propreté et à la délicatesse du fini, surtout lorsque l'esprit n'est pas exercé à distinguer les parties les plus essentielles de l'art ; l'œil, dis-je, considérera nécessairement cette propreté de travail comme le criterium de la perfection. Voilà pourquoi les ouvrages des anciens maîtres ont tant perdu de leur réputation : leurs beautés ne nous frappent plus ; tandis que leurs défauts nous paroissent beaucoup plus grands qu'ils ne le sont en effet. Et c'est peut-être parce que Marc-Antoine tient la première place parmi les anciens graveurs, qu'il a été critiqué plus sévèrement qu'aucun autre maître.

Marc-Antoine est le premier italien qui ait mis quelque art dans la gravure. Son principal mérite consiste dans la correction de son dessin et le caractère de ses têtes. La seule vue de ses ouvrages nous conduit à l'idée de la simplicité et de l'élégance des originaux qu'il a pris pour modèles; de sorte qu'on peut les considérer comme des dessins admirables, qui ne sont pas d'un grand fini, il est vrai, mais cependant assez pour nous faire connoître le caractère et l'esprit des maîtres d'après lesquels il a formé son goût (1).

---

(1) Les estampes de Marc-Antoine peuvent être regardées, dit M. Watelet, comme des copies assez exactes, mais froides et timides des dessins de Raphaël, et faites par un procédé difficile que ne possédoit pas assez bien le copiste qui en faisoit usage. Le contour est tracé au burin comme dans les dessins à la plume. Quelquefois le premier trait est corrigé par un second, et ces corrections sont d'autant plus précieuses qu'on peut soupçonner qu'elles ont été indiquées par Raphaël lui-même. Les travaux sont roides et maigres; ils n'offrent presque jamais la grace de la facilité, et sont trop inflexibles pour rendre la variété des caractères propres aux différens objets; mais surtout dans les chairs la première taille est toujours établie dans le sens le plus convenable, et ce n'est pas un foible mérite. Un mérite plus grand encore, celui qui fait toujours rechercher ces morceaux, c'est la pureté du trait.

Il ne faut pas être surpris de ce que les personnes qui n'ont que de foibles notions des arts, ne peuvent pas apercevoir le mérite de ce graveur; mais il doit paroître extraordinaire de voir des artistes même et des amateurs instruits se déclarer les censeurs de ses ouvrages. Dans ces cas, il y a lieu de croire qu'on l'a jugé avec trop de précipitation et sans qu'on ait examiné ses estampes dans leur état primitif, mais d'après de mauvaises épreuves souvent retouchées même. Qu'on examine, par exemple, les épreuves ordinaires de l'admirable estampe de ce maître, représentant le *Martyre de St.-Laurent* d'après Baccio Bandinelli, qui est le plus grand de tous ses ouvrages, et l'on verra que les contours en sont renforcés par des traits noirs sur les clairs, et que les demi-teintes des chairs ont été augmentées au point d'égaler presque les fortes ombres; de sorte que la largeur des jours a été détruite et hachée en une quantité de petites parties; ce qui, en détruisant l'harmonie, a produit un effet désagréable. Mais dans une belle épreuve de cette même estampe on ne trouve aucune de ces crudités : les ombres y sont judicieusement adoucies et mêlées avec les jours, et elles harmonisent entr'elles. Les contours sont purs et corrects, et les caractères des têtes ad-

mirablement bien exprimés. En un mot, on auroit de la peine à croire que la même planche puisse donner d'aussi belles épreuves dans un état, et d'aussi abominables dans un autre. Mais l'étonnement cesse quand on sait que la planche, en passant par plusieurs mains a été fréquemment retouchée, et cela par des graveurs insoucians ou peu habiles. Ajoutons encore que comme le nom de Marc-Antoine est en grande estime parmi les amateurs, on trompe souvent les ignorans en leur donnant de mauvaises épreuves ou des copies. Il est même assez ordinaire qu'on écrive à la plume le nom de Marc-Antoine au bas de quelque vieille estampe, pour peu qu'elle présente de loin la manière de graver de ce maître. On trouve encore quelquefois son chiffre et sa tablette copiés adroitement sur des estampes faites pour nuire à sa réputation.

La grande renommée que Marc-Antoine s'acquit par ses ouvrages, fit, en quelque sorte, disparoître la gloire des écoles d'Allemagne. De jeunes artistes de tous les pays se rendirent à Rome pour y étudier sous cet excellent maître; et les progrès qu'ils firent furent si remarquables, qu'on regarda comme indispensable que le graveur visitât l'Italie, aussi bien que le peintre; de sorte que le style des graveurs italiens devint par

degrés le modèle de la perfection. C'est sur lui que les plus grands artistes formèrent leur goût; et la manière que les Allemands avoient regardée comme la meilleure sous les auspices d'Albert Durer, de Lucas de Leyde, de Henri Aldegrever et de Jean Sebald Beham, se perdit insensiblement, et se trouva, pour ainsi dire, tout-à-fait négligée à la fin du seizième siècle.

Les élèves de Marc-Antoine suivirent sa manière, sans y faire de grands changemens. Parmi eux on doit regarder comme les plus habiles, Augustin de Musis, Marc de Ravenne et Jules Bonasone, dit le Bolognèse. C'est le premier de ces trois qui a montré le plus de talent et dont l'œuvre se complète le plus difficilement. Marc de Ravenne n'eut pas la fermeté et la correction de contour d'Augustin ; cependant il ne laisse pas d'être estimé pour la propreté de son travail, et pour sa grande intelligence dans le maniement de l'outil. Trompé par le double chiffre de ce maître, l'abbé de Marolles a fait de Marc deux artistes, un Silvestre de Ravenne et un Marc de Ravenne. Quant à Jules Bonasone, il suivit, dans la partie mécanique, la manœuvre de son maître. Il a travaillé d'après les grands peintres de son temps et d'après ses propres inventions. Les figures de ses compositions sont rendues

avec beaucoup de goût et offrent des attitudes gracieuses, mais souvent maniérées.

Augustin de Musis fut l'inventeur d'un nouveau genre de gravure exécuté avec des points seulement; mais il ne l'a employé que dans une ou deux de ses estampes, et uniquement dans les chairs. Il se peut que ce procédé d'Augustin ait fourni à Dominique Campagnola l'idée d'un travail à-peu-près semblable, qu'il a cependant porté plus loin que Musis, mais sans un assez grand succès pour engager ses contemporains à l'imiter. Etienne de Laulne, natif d'Orléans, suivit les pas de Campagnola, et plusieurs de ses estampes ne sont faites qu'avec des points. C'est à tort que le professeur Christ, en parlant des ouvrages de de Laulne, leur donne le nom d'*opus mallei* (ouvrage fait au maillet); car son procédé diffère beaucoup de cette manière, dont il paroît que Lutma fut l'inventeur, et qui se fait, comme on sait, avec le ciselet au lieu du burin.

Après la dispersion des artistes formés dans l'école de Marc-Antoine, lors du sac de Rome par les Espagnols en 1527, les Ghissi de Mantoue se firent beaucoup remarquer, surtout George, dit le Mantouan, qui, prenant pour modèle le *Neptune* de Marc-Antoine, améliora

la partie mécanique de la gravure, et mit de l'harmonie entre les jours et les ombres, par le moyen de tailles entremêlées de points. Le burin peu flexible dans la main de Marc-Antoine, acquit assez de souplesse dans celle du Mantouan, pour rendre d'une manière agréable et savante les chairs délicates des enfans, les linges, les terrasses, le paysage. Il sut varier ses travaux suivant les plans et suivant les objets. Son estampe de la *Naissance de Memnon* est de 1560, quatorze ans après la mort de Marc-Antoine. On est étonné que, dans un temps aussi court, l'art ait fait tant de progrès.

A cette même époque Corneille Cort, né en Hollande, mais fixé à Rome où il mourut en 1578, introduisit une manière entièrement nouvelle de graver. La gravure ne connoissoit encore, dit M. Watelet, que des travaux fins et serrés, lorsque Corneille Cort ouvrit à Rome la carrière de la gravure en grand. Il est le premier qui ait employé des tailles larges et nourries; il a trouvé le premier un bon grain de travaux pour les draperies, et a bien traité le paysage au burin. C'est annoncer qu'il manioit cet outil avec une grande facilité; de cette facilité devoit naître une plus grande variété de travaux, et par conséquent de nouvelles ressources pour l'art, et de nou-

veaux progrès vers la perfection. On n'avoit pas encore le secret de donner de la couleur à la gravure ; il ne fut trouvé dans toute son étendue que par les artistes qui travaillèrent sous les yeux et la direction de Rubens ; mais Corneille Cort semble avoir fait les premiers pas vers cette découverte dans son estampe du *Martyre des Innocens* d'après le Tintoret. Cort eut pour élèves Chérubin Alberto et François Villamena. Goltzius adopta aussi ce style, et le fit connoître dans les Pays-Bas. Depuis ce temps la hardiesse et la franchise du burin devinrent des qualités indispensables, dit M. Strutt ; et la correction du dessin, l'expression et la beauté furent souvent sacrifiées à la facilité du burin et à la netteté de couper le cuivre. Mais un fort grand défaut qu'on remarque dans les ouvrages de tous les artistes, depuis l'origine de la gravure jusqu'au temps dont nous parlons, c'est le défaut d'attention pour la bonne distribution des jours et des ombres. Ils paroissent n'avoir pas eu la moindre idée de l'harmonie de l'effet, par la subordination des clairs sur les objets fuyans, afin de faire mieux ressortir les principales figures, et de les faire valoir davantage. Au contraire, chez eux, les clairs sont aussi forts, aussi brillans sur les objets du fond que sur ceux du pre-

mier plan; ce qui nuit nécessairement à la gradation des masses, et donne un air dur et désagréable aux plus excellens ouvrages de cette époque. Corneille Bloemart semble avoir été un des premiers qui aient cherché à augmenter l'effet des figures du premier plan, en éteignant les lumières du fond; et à mettre par là de l'harmonie entre les différentes parties d'une estampe. Il fut suivi en cela par F. de Poilly, F. Spierre, Gérard Edelink et autres grands maîtres; les graveurs françois ont ensuite porté cette partie à un très-grand degré de perfection.

CHAPITRE VII.

Examen de la différence du style de dessin des artistes de l'école d'Italie d'avec celui des artistes de l'école d'Allemagne, au commencement du seizième siècle (1).

AVANT que de passer aux autres écoles de gravure, nous croyons qu'il est nécessaire de faire quelques observations sur la différence de style qu'il y a entre les écoles d'Allemagne et celles d'Italie au commencement du seizième siècle, en nous bornant aux estampes de cette époque, et surtout à la partie de ces estampes qui a pour objet les formes générales, ou ce qu'à proprement parler on appelle dessin; car il n'est question ici ni de l'expression ni des autres parties essentielles de la peinture.

En examinant les ouvrages des artistes allemands de cette époque, l'œil est rebuté par la roideur et le manque d'élégance des formes gé-

(1) Cet article est entièrement tiré du *Biographica Dictionary of Engravers*, de M. Joseph Strutt.

nérales. Les plis des draperies sont longs, étroits, et divisés en une infinité de petites parties qui se coupent les unes les autres à angles droits; de sorte que ces draperies sont plutôt froissées ou boudinées que jetées en lignes ondoyantes, telles qu'en produit naturellement le poids spécifique d'une étoffe quelconque; et les peines qu'ils ont prises pour rendre chaque pli avec cette pénible exactitude, prouvent que ce défaut ne doit pas être attribué à un manque d'attention, mais plutôt à un goût dépravé par la longue habitude d'avoir devant les yeux des modèles gothiques. C'est véritablement pour avoir cherché à produire quelque chose au-dessus de la nature qu'ils sont tombés au-dessous d'elle. Ces ouvrages offrent un autre défaut qui frappe autant que le premier, quand on examine les figures de femmes et toutes celles qui demandent de la beauté et de l'élégance dans les formes : c'est d'avoir négligé d'exprimer l'indication des formes, quand elles doivent, dans l'occasion, s'annoncer sous les draperies; ce qui leur donne l'air de poupées habillées par des enfans. Les têtes et les mains sont peut-être faites avec quelque soin; mais il faut employer des efforts d'imagination pour trouver quelque forme au corps et des proportions aux membres cachés sous les draperies.

Albert Durer et les maîtres allemands qui lui ont succédé se sont appliqués beaucoup à étudier la figure humaine; mais il paroît que cela a été plutôt une étude théorique que pratique, et l'on doit être surpris de voir que les parties nues de leurs figures sont d'un dessin si incorrect, non-seulement dans ce qui regarde le contour, mais aussi dans l'indication des muscles. Véritablement les parties musculeuses des membres sont, en général, si minces, si grêles, qu'elles semblent appartenir à des personnes exténuées par de longues maladies; tandis que les extrémités sont fortes et les jointures grosses et lourdes. On doit croire qu'ils ont mis peu d'attention à étudier la nature; ou, s'ils l'ont examinée, ils n'en ont pris que les formes les plus vicieuses; car des extrémités fortes sont non-seulement incompatibles avec la beauté et avec l'élégance, mais elles font aussi naître l'idée de foiblesse. Un autre défaut des graveurs allemands de cette époque, c'est de n'offrir aucune variété dans le caractère du dessin des parties nues de la figure humaine. On trouve le même style grêle dans le contour d'Hercule, comme dans celui d'Adam ou d'Adonis; mais ce vice est surtout remarquable dans les figures de femmes. Henri Aldegrever, qui probablement a été l'élève d'Albert Durer, paroît s'être gardé

de ce défaut, qu'on ne remarque presque pas dans ses meilleurs ouvrages. Jean Sebald Beham a suivi son exemple, et George Pentz, ainsi que B. Béham son contemporain, qui tous deux, à ce qu'on dit, ont étudié à Rome, dans l'école de Marc-Antoine, ont presque entièrement quitté le style gothique de leurs compatriotes, pour adopter celui des Italiens.

La simplicité du contour et la beauté des formes furent autant étudiées par les Italiens que négligées par les Allemands. Les statues antiques que les premiers avoient sans cesse sous les yeux, sans doute leur inspirèrent ces idées de beauté et d'élégance. Raphaël et les autres grands artistes de son temps retirèrent des avantages si considérables de l'étude des anciens monumens, que les maîtres qui les suivirent imitèrent non-seulement leur exemple, mais prescrivirent même cette méthode à leurs disciples, comme essentielle pour parvenir à la perfection. Voilà d'où vient que les anciens artistes d'Italie ont si constamment conservé le même style de dessin. On leur enseignoit, dès leur enfance, à contempler avec admiration les ouvrages des anciens statuaires, et à les consulter comme les plus excellens modèles pour former le goût.

La simplicité de style qui caractérise si fort les

estampes des meilleurs maîtres italiens de cette époque, a été critiquée avec une grande sévérité par des artistes françois de ces derniers temps. Ils prétendent que l'imitation de l'antique y a été portée trop loin; ils observent aussi que le renflement des muscles et l'indication des jointures sont trop constamment convexes, ronds et uniformes, et qu'il y manque des méplats, espèce de lignes qu'on trouve dans la nature, et qui non-seulement donnent une belle variété à la forme du contour, mais contribuent aussi grandement à l'esprit et à l'expression du dessin, surtout dans les figures fortes et musculeuses.

Il est vrai sans doute que l'étude de l'antique doit être guidée par celle de la nature. Lorsqu'on néglige absolument la dernière, pour ne se livrer qu'à la première, les ouvrages de l'artiste, quoique d'un dessin correct, auront toujours le défaut du marbre, d'être froids et inanimés; tandis que le défaut qui peut résulter de ce qu'on n'étudie que la nature seule, sans consulter l'antique, sera, en général, moins grand que dans le premier cas.

Il faut convenir que les réflexions qu'on vient de lire sont justes en elles-mêmes; mais les raisons sur lesquelles on les fonde ne sauroient être appliquées aux meilleurs ouvrages de Marc-An-

toine; et lorsqu'on a voulu faire cette application, céla n'a pu provenir que de ce qu'on n'avoit pas étudié avec assez de soin les estampes de ce grand maître. On convient que son contour est quelquefois dur, que les extrémités de ses ombres pèchent contre l'harmonie, et qu'il y manque cette gradation de jours et d'ombres qui produit un si bel effet; mais ceux qui voudront prendre la peine de bien examiner ces mêmes estampes trouveront que ce contour est correct et beau; ils verront que les formes des muscles sont exactes, et que les nœuds des jointures et les indications des extrémités sont rendues avec élégance. Cependant ils préféreront toujours George Ghissi, dit le Mantouan, et ceux qui ont adopté sa manière de graver. Ghissi, quoique fort habile, étoit extrêmement maniéré et faisoit peu d'attention à la belle variété des formes que présente la nature.

Bernard Picart, qui florissoit en Hollande au commencement du dix-huitième siècle, peut être placé à la tête de ceux qui ont méprisé les ouvrages des anciens maîtres italiens, surtout ceux de Marc-Antoine et de ses élèves. « Le « contour de leurs figures, dit-il, quand ils ont « gravé d'après les dessins de Raphaël, est dur et « inégal; la partie mécanique en est propre,

« mais maigre et sans rondeur ni gradation de « lumière et d'ombre : c'est ce que les connois- « seurs approuvent et appellent improprement le « *goût de Raphaël*. Mais, ajoute-t-il, quand « on compare les estampes avec les dessins, on « trouve non-seulement qu'elles sont inférieures, « mais que ce sont nullement des copies exactes ; » parce que les graveurs ont pris souvent des « libertés blâmables ; comme, par exemple, « d'ajouter des fonds où il n'y en a point, et de « couvrir de tailles des parties qui sont claires et « lumineuses dans les originaux. » Mais, en faisant cette critique, Bernard prouve qu'il avoit été mal informé, ou bien qu'il avoit oublié que Marc-Antoine et la plupart de ses élèves travailloient sous les yeux de Raphaël ; et que les changemens qu'il leur reproche étoient faits probablement par le peintre lui-même. Après avoir examiné la *Sainte-Cécile* gravé par Marc-Antoine d'après Raphaël, qu'on la compare avec l'estampe du même sujet faite par Strange d'après le tableau qui est maintenant au musée Napoléon, et l'on verra que la composition en est considérablement différente, que quelques figures même, surtout celle de la Madeleine, sont tout-à-fait changées. La raison en est évidente : l'estampe

de Marc-Antoine a été gravée d'après le dessin original, et le peintre a fait les changemens en traçant son dessin sur la toile. Il faut donc se rappeler que Marc-Antoine et ses élèves, ont, en général, travaillé d'après les dessins de Raphaël et fort rarement d'après ses tableaux.

Pour adoucir un peu la sévérité de ses observations, Bernard Picart ajoute : « Donnons cependant à Marc-Antoine et aux anciens « maîtres ce qui leur est dû. Il est surprenant « qu'ils aient porté à cette époque reculée l'art « aussi loin qu'ils l'ont fait. Mais quand ceux « qui plaident leur cause prétendent que l'art de « graver n'a pas fait de progrès depuis leur « temps, ils avancent une absurdité. » Il est certain que ce seroit être ridicule que de vouloir soutenir une pareille fausseté. Il est hors de doute que quand on parle de la partie mécanique de l'art de graver, du goût et de la beauté du finiment, de la bonne distribution des jours et des ombres, les ouvrages des anciens maîtres ne peuvent pas être comparés à ceux des modernes. Mais on peut dire, sans crainte de se tromper, qu'on s'occupe trop aujourd'hui de la partie mécanique de la gravure; tandis qu'on ne s'arrête pas assez aux parties les

plus essentielles, telles que la correction et la pureté du dessin, etc., dans lesquelles les anciens maîtres ont excellé.

Non content d'avoir attaqué les anciens avec sa plume, Bernard Picart prit aussi la pointe et le burin pour convaincre les amateurs qu'ils étoient dans l'erreur quand ils admiroient les ouvrages de ces artistes. Il imita plusieurs eaux-fortes et quelques gravures au burin d'après différens maîtres, et il donna à cette suite le nom d'*Impostures innocentes*, suite qui ne fut cependant publiée qu'après sa mort. Nous n'en citerons que deux pièces : la première est *Vénus et l'Amour* d'après un dessin de Raphaël, qui se trouve au cabinet impérial de dessins à Paris, et que Marc-Antoine avoit gravé. La seconde représente une *Bacchanale* d'après un dessin du même maître et appartenant au même cabinet : elle avoit été gravée par Augustin de Musis, Vénitien et disciple de Marc-Antoine.

Mais revenons de cette longue digression. Pour faire mieux comprendre les observations qui ont été faites relativement à la correction des contours, laquelle est si remarquable dans les ouvrages de Marc-Antoine, on n'a qu'à examiner l'admirable et rare estampe de ce maître représentant *Adam et Eve* d'après Raphaël. On

y remarquera cette belle ondulation des lignes, qui distingue si puissamment les productions des écoles d'Italie quand on les compare avec le style maniéré des Allemands. On peut consulter encore une autre estampe gravée par Marc-Antoine d'après Raphaël, laquelle est plus rare encore que la précédente : c'est du *St.-Jérôme à genoux* que je veux parler. La figure de ce saint a toute la simplicité de la nature même, sans que l'art y semble avoir eu la moindre part ; et cependant, en l'examinant on y en découvre beaucoup dans le judicieux contraste qu'il y a entre les différentes parties.

La foible impression que les ouvrages de Raphaël font, au premier coup-d'œil, sur l'esprit, provient, selon les meilleurs écrivains qui ont parlé des beautés de la peinture, de ce qu'ils ressemblent à l'état de pureté et de simplicité dans lequel on est accoutumé de voir constamment la nature. Mais ils gagnent beaucoup quand on les examine avec quelque soin ; et les beautés qu'on n'aperçoit d'abord point, se développent par degré et finissent par inspirer la plus grande admiration.

Si, en parlant du mérite comparatif des graveurs italiens et allemands de cette époque, on arrête la vue sur la partie mécanique de l'art, la

décision sera entièrement en faveur des derniers. Albert Durer, Lucas de Leyde, Henri Aldegrever et un petit nombre d'autres artistes de ce temps-là ont produit des ouvrages qu'on ne peut regarder sans étonnement; le premier de ces maîtres en particulier a manié le burin avec tant de facilité et de jugement, que ses meilleurs ouvrages ont été rarement égalés, et bien moins surpassés pour le fini et la précision. Marc-Antoine et ses disciples paroissent n'avoir fait de cette partie de l'art qu'un objet secondaire, qu'ils regardoient comme subordonné au dessin et à l'expression. Il faut convenir cependant que s'ils avoient souvent donné plus de propreté et de précision à leurs estampes, elles auroient paru plus agréables aux yeux du commun des amateurs.

Il résulte donc de ces observations que si l'on cherche la beauté des formes, ou la correction du contour dans les ouvrages des maîtres allemands, on n'aura guère lieu d'être satisfait. La propreté et la précision formoient les caractères de cette école, ainsi que la beauté et l'élégance du contour étoient les parties distinctives des maîtres italiens.

CHAPITRE VIII.

De l'école des Pays-Bas.

LES Hollandois prétendent que Laurent Coster a été le premier qui inventa non-seulement la typographie, mais aussi la gravure des figures en bois. Cette prétention a été soutenue avec le plus de force et d'esprit par Adrien Junius et par feu M. Meerman; ce dernier surtout a cherché à l'appuyer par des preuves qu'il a regardées comme irrécusables. Cependant M. de Heinecke, qui entre dans de fort grands détails à ce sujet (1), démontre que Coster n'a jamais gravé aucune planche de figures (2); il prétend même

(1) *Idée générale d'une collection complète d'estampes, passim.*

(2) Voici les noms des estampes en taille de bois qu'on attribue à Coster : 1°. Petit buste d'un homme en bonnet h. 1. p. 10. l. l. 1. p. marqué *Laurent Iassoen.* — 2°. Autre petit buste de vieillard en profil. h. 2 p. l. 1. p. 9. l. marqué en bas *Valckart Seil van Harlem.*

qu'il est probable qu'il n'a jamais imprimé aucun livre; et Visscher dans son catalogue de livres imprimés dans les Pays-Bas, dit n'en avoir pas vu qui fût imprimé avant 1472. On ne connoît pas de livre avec gravures en bois imprimé dans les Pays-Bas avant 1476. C'est Veldener qui les a employées dans son édition du *Fasciculus temporum;* livre qui avoit déjà paru en Allemagne plusieurs années avant que d'être imprimé à Louvain; mais on ne sait pas le nom de l'ouvrier qui a fait ces gravures, ni même de quel pays il étoit.

Il y a dans le recueil de l'abbé de Marolles, qui se trouve au cabinet d'estampes de S. M. l'empereur des François, une pièce détachée qu'on regarde comme la plus ancienne de celles qui

— 3°. Autre semblable tourné vers la gauche marqué *Ia. Dadin v. harl.* — 4°. Autre buste, vu de trois quarts, marqué au fond à la gauche d'un L et en bas *Hugo Iacobs soe v.Lid.* — 5°. Un autre avec l'inscription : *Ian van Hemsem Scilder v Harlem* 6°. Autre marqué *Alb. Ovats Scilder Harlem.* 7°. Autre marqué *I v. Mercken;* nom qui n'est pas connu. A la bibliothéque de St.-James, à Londres, on montre une pièce qui représente la *Vierge avec les instrumens de la Passion*, qu'on attribue aussi à Coster.

ont été gravées en bois dans les Pays-Bas, et qui porte le nom de l'artiste. Cette estampe, qui représente *Deux soldats debout et une femme assise, avec un petit chien sur ses genoux*, petit in-folio, porte : *Gheprint t' Antwerpen by my Phillery de figursnider*; c'est-à-dire, *Imprimé à Anvers chez moi Phillery le graveur de figures*. Elle sert à prouver que les graveurs de moules d'Anvers étoient aussi, dans ce temps-là, imprimeurs.

On n'a d'ailleurs que peu de notices sur les graveurs du quinzième siècle, à l'exception de ce Phillery; les artistes de quelque réputation dans ce genre datent du commencement du seizième siècle. Il est vrai que Carl van Mander nous apprend que Quintin Messis étant malade dans sa jeunesse, on lui donna, pour le distraire, un saint gravé en bois que des religieux venoient de distribuer au peuple, et que cette estampe engagea Quintin à s'appliquer au dessin. On a voulu prouver par là l'ancienneté de la gravure dans les Pays-Bas; mais, d'après le calcul de M. de Heinecke, cela ne peut avoir eu lieu que vers 1470. Or, ajoute cet écrivain, on a gravé en Allemagne des figures de saints depuis 1423, et en 1470 on avoit déjà inséré de ces figures dans des légendes allemandes; de sorte qu'en

cela l'antériorité semble appartenir aux Allemands.

Comme, faute de renseignemens, on ne peut rien dire de plus sur l'origine de la gravure en bois dans les Pays-Bas, nous nous contenterons de citer quelques-uns des premiers graveurs en ce genre dont l'existence est prouvée par les ouvrages que nous avons d'eux; tels que Jean Walther van Assen, Pierre Coeck ou Koeck, Lucas de Leyde, Martin van Veen, dit Heemskerk, Théodore van Staren, François de Babylone, Jérome Bos ou Bosch, Pierre Breughel dit le vieux, Jean Breughel dit de Velours, Jérôme Cock, Lambert Suterman ou Suavius, Jacques Bosius, dit Belga, et finalement Henri Goltz ou Goltzius, à qui nous nous arrêterons.

Jean Walther van Assen florissoit en Hollande en 1514. Il étoit le contemporain de Lucas de Leyde, d'après une estampe citée par M. Strutt, représentant un *Homme armé à cheval* avec l'inscription: *St.-Hadrianus — Amstelodamus in œdibus Donardi Petri ad signe castri Angelici.* On a de lui une suite d'estampes en tailles de bois d'une forme ronde, d'environ neuf pouces de diamètre, représentant la *Vie et la Passion de J.-C.*, datée de l'année 1514. Les pièces de Walther sont d'une exécution savante

et spirituelle et prouvent une grande fertilité d'invention. On pourroit quelquefois désirer plus de correction dans le nu de ses figures; mais ses têtes ont de l'expression, et il a su répandre de la variété sur ses caractères.

Pierre Coeck ou Koeck, peintre, architecte et graveur né à Alost en Flandres en 1490, et mort en 1550, ayant passé une année en Turquie, avoit dessiné la ville de Constantinople et ses environs. Il fit aussi sept grands dessins des coutumes et des usages des Turcs. A son retour il grava ces dessins en tailles de bois par compartimens en sept grandes planches, qui, jointes ensemble, forment une longue estampe semblable à une grande frise. Sur une tablette qui règne le long de la première planche on lit : *Les mœurs et fachon de faire des Turcs, avecq les Regions y appartenantes, ont est contrefaitez par Pierre Coeck d'Alost, lui estant en Turque l'an de Jesu-Christ MDXXXIII, lequel aussy de sa propre main a pourtraict ces figures duysantes à l'impression d'y celles.* Et sur une tablette de la dernière planche, il y a cette autre inscription : *Marie Ver-Hulst veufve du dict Pierre d'Alost trespassé en l'an MDL a faict imprimer les dict figures soubz grâce et privilege d'Impériale majesté en l'an*

MCCCCCLIII. Dans la dernière planche Coeck s'est représenté lui-même habillé en Turc, avec un arc à la main.

Lucas de Leyde, peintre et graveur au burin et à la pointe, naquit à Leyde en 1494 et mourut dans la même ville en 1533. C'est par lui que la gravure commença à se faire remarquer dans les Pays-Bas; par conséquent sa naissance date encore du siècle de l'invention de cet art. Contemporain d'Albert Durer, il eut avec ce maître allemand plusieurs traits de conformité. Comme celui-ci il fut précoce, soit comme peintre, soit comme graveur. Sa patrie lui doit une partie bien essentielle dans l'art, la magie du clair-obscur, qu'elle a depuis si bien perfectionnée. Il conçut le premier l'idée d'affoiblir les teintes relativement aux distances, époque remarquable dans l'art. Ses estampes en donnent le précepte et l'exemple. Aussi Vasari en fait un bel éloge, en disant: « Lucas peut être égalé à tous ceux « qui ont manié le burin avec succès. Ses sujets « historiques sont d'une grande vérité, et il a su « éviter la confusion. Lucas a surpassé Albert « dans la composition, ayant plus que lui ap- « profondi les règles de l'art par rapport à cet « objet. A peine la peinture pourroit-elle par ses « couleurs faire mieux valoir la perspective.

« aërienne. » M. Watelet corrige un peu cet éloge. « Les Hollandois, dit-il, mettent Lucas « de Leyde au-dessus d'Albert Durer, mais les « autres nations refuseront peut-être de ratifier « ce jugement. On lui reproche surtout de tenir « davantage au caractère gothique ; cependant, « malgré ce vice d'incorrection, les Italiens es« timent ses estampes. » Suivant M. Strutt, Lucas se distingua par son talent, quoiqu'il n'eût pas tout le mérite d'Albert. Il mania le burin avec une grande facilité, et ses ouvrages sont exécutés avec beaucoup de propreté et de délicatesse ; l'on peut dire même qu'il y en a mis trop pour produire le ton de couleur que demandent de grandes masses d'ombre. Voilà ce qui fait que ses estampes n'ont pas cet effet brillant qu'on trouve dans les ouvrages de Durer. Un autre défaut qui résulta de cette extrême propreté, c'est que ses planches ne purent fournir qu'un petit nombre de bonnes épreuves ; aussi sont-elles peu communes. La plus rare des estampes de Lucas, et peut-être même de toutes les estampes qui existent de ce temps-là, est son *Uylen-Spiegel*, gravée en 1520 (1). Il est à croire que

---

(1) Cette fameuse estampe d'*Uylen-Spiegel* ou l'*Espiègle*, représente un homme qui joue de la cornemuse

lorsqu'il la fit, il avoit devant les yeux une très-ancienne gravure en bois qui, selon M. de Murr, se trouve dans le cabinet de M. Praun à Nuremberg. Elle représente un *Fol monté sur un âne*, avec ces mots mis en musique : *O beane beanorum pessima substantia.* Albert Durer dit, dans son voyage dans les Pays-Bas, en 1520, avoir acheté pour un sou deux épreuves de l'*Uylen-Spiegel;* aujourd'hui le prix en est énorme. Aussi est-il vrai qu'on n'en connoît que cinq ou six épreuves dans le monde. Parmi les copies de cette fameuse estampe, on distingue toujours celle de Hondius, qui se trouve facile-

---

en marchant. Il porte deux enfans dans une hotte, et un troisième se voit sur l'épaule d'une femme qui chemine à côté de lui, et qui mène par la bride un âne chargé de deux paniers, dans lesquels il y a trois autres enfans. La famille est précédée par l'*Espiègle*, sous la figure d'un petit garçon en capuchon, ayant un hibou perché sur son épaule, et portant dans ses mains une cruche et un bâton. Un chien court devant lui. Dans le fond paroît un château sur une hauteur, dont la pente se prolonge vers trois arbres, de l'un desquels sort une branche sèche, qui passe par dessus l'endroit où est marquée l'année 1520, et plus bas la lettre L. Hauteur 6 pouces 5 lignes, largeur 5 pouces 2 lignes.

ment. Basan parle d'une autre copie dont on ne connoît point le graveur, mais qui est si semblable à l'original, qu'il est difficile de l'en distinguer. M. Bartsch, pour guider les amateurs dans la comparaison de l'original et de la copie de notre artiste inconnu, a gravé au trait la lettre initiale et les chiffres de la date des deux estampes. Voyez *page* 114 de son *Catalogue*. Suivant M. Bartsch encore, habile graveur lui-même, les estampes au burin et à l'eau-forte de Lucas de Leyde montent au nombre de cent soixante-douze pièces, sans compter une vingtaine de tailles de bois, qui, puisqu'elles portent son chiffre, peuvent bien être de son dessin, mais non pas de sa gravure. Lucas marquoit ses estampes d'un L, quelquefois à rebours, et les datoit le plus souvent de l'année de leur composition.

Après Lucas de Leyde il faut placer Martin van Veen, dit Heemskerk, peintre et graveur à l'eau-forte, né à Heemskerk, village de Hollande, en 1498, et mort à Harlem, en 1574. Son goût de dessin est facile et raisonné; de sorte même que Lairesse le recommande à ses élèves pour la sûreté et la fermeté de ses contours. Cependant ses figures sont un peu longues, sèches et dures, et ses airs de tête sont dénués d'agrément. Les

pièces que Heemskerk a gravées d'après ses dessins ne sont guère recherchées qu'à cause de leur rareté. On a beaucoup gravé d'après lui, et le nombre des estampes monte à cinq cent quatre-vingt. Sa marque étoit telle qu'on la voit Pl. XI, no. 18.

Dans ce même temps florissoit Théodore van Staren ou le maître à l'étoile, né en Hollande vers 1500. Il entendoit bien la figure humaine, et souvent il ornoit ses fonds d'architecture. Ses pièces, exécutées au burin, datent de 1520 à 1550. Il avoit pour marque un D et un V séparés par une étoile, avec la date de l'année au-dessus, sur une espèce de tablette oblongue.

François de Babylone, Corneille Matsys, ou Met, ou Metensis, Jérôme et Corneille Bosche, les Breughel, Jérôme Cock, L. Suavius, Jacques Bosius, surnommé Belga, doivent tous être placés à la même époque et avant Goltzius; mais comme ils n'offrent rien de remarquable, et qu'ils ne paroissent pas avoir eu de l'influence sur la gravure de leur temps, nous renvoyons pour leurs articles à l'excellent ouvrage de MM. Huber et Rost, intitulé : *Manüel des curieux et des amateurs de l'art.*

Dans la classe des imitateurs de Lucas de Leyde, car il n'eut point de disciples, on peut

placer Hadrien Collært, Philippe Galle et quelques autres. Ces maîtres ont gravé un grand nombre d'estampes avec une extrême propreté; mais aussi d'une grande sécheresse. On peut compter encore parmi les imitateurs de Lucas, les trois frères Wierix, qui avoient beaucoup de pratique et peu de génie. Nous allons donc nous arrêter à Goltzius, par qui nous terminerons aussi ce chapitre de l'école des Pays-Bas.

Henri Goltz ou Goltzius, peintre et graveur en bois et en taille-douce, naquit à Mulbrecht, vers 1558, et mourut à Harlem, en 1617. Après avoir achevé ses études à Rome, il revint dans sa patrie et choisit une nouvelle manière de se servir du burin; aussi ses estampes offrent-elles un étonnant degré de franchise et d'esprit. Il étudia Raphaël et l'antique, dit M. Watelet, sans perdre une manière barbare que les Allemands s'étoient faite en croyant imiter Michel Ange. Savant dans le dessin, il détruisit par son goût vicieux l'estime que mériteroit sa science; mais on ne peut lui refuser les éloges dus à son talent dans la gravure, à ses compositions ingénieuses, et même à une certaine grace que ne pouvoit détruire sa manière sauvage. A le considérer seulement comme graveur, on trouvera sans doute de la bizarrerie

dans ses tailles, une affectation trop marquée de se montrer adroit buriniste, un défaut d'accord dans les effets, et trop d'ignorance ou de négligence du clair-obscur ; mais avec tant de défauts, dont quelques-uns lui sont communs avec ses contemporains, aucun d'eux ne peut lui être comparé. Il semble que la nature lui avoit prodigué l'avantage de pouvoir changer à son gré le caractère de ses travaux. En général, sa gravure est large, et ses tailles ont une affectation de hardiesse ; mais quelquefois ses travaux plus serrés conduisent à un repos plus tranquille, à une couleur plus piquante et plus vraie. On connoît de lui des estampes où toutes les tailles ont du mouvement, sans qu'aucune soit contournée d'une manière bizarre, où les têtes sont animées par des touches spirituelles et savantes, où les travaux fins et les travaux mâles, également bien placés, concourent à donner le vrai caractère aux objets qu'ils représentent. Il n'est pas étonnant que ses estampes fixèrent non-seulement l'attention, mais aussi la jalousie de plusieurs de ses contemporains, qui vantèrent les ouvrages d'Albert Durer, de Lucas de Leyde et d'autres anciens maîtres, comme les uniques modèles inimitables de beauté et de perfection. Goltzius, piqué de l'ignorance des uns et de la mauvaise

foi des autres, les convainquit de la fausseté de leur jugement sur son talent, en composant et gravant plusieurs estampes dans le style de ces maîtres, d'une manière si exacte qu'il trompa ses juges mêmes (1). Il voulut prouver par là que ce n'étoit pas faute de savoir qu'il avoit quitté leur style ; mais parce qu'il vouloit en introduire un autre beaucoup supérieur. Comme les ouvrages de Goltzius eurent une grande vogue et furent fort admirés, il ne faut pas être surpris de ce qu'il devint l'objet d'imitation des artistes de ce temps-là. Papillon dit que Goltzius a beaucoup gravé en bois et en camaïeu. Il gravoit le trait de ses estampes à l'eau-forte, et les rentrées sur

(1) Il grava d'abord une estampe représentant la *Circoncision de l'Enfant-Jésus*, dans le style d'Albert Durer, et qui fut vendue pour une production précieuse de cet artiste. Il fit ensuite l'*Adoration des Mages* dans la manière de Lucas de Leyde ; et cet essai lui réussit également. Ces estampes, au nombre de six, sont appelées ses *Chefs-d'œuvres*, et ne sont nullement au-dessous de cette dénomination. La dernière de toutes est une *Sainte Famille*, qu'il a gravée dans son propre style. Cette admirable estampe est beaucoup au-dessus des autres ; et c'étoit là sans doute aussi l'intention de Goltzius.

des planches de bois; manière qui a été suivie par plusieurs graveurs. Mais par ce procédé le trait devient maigre et égratigné, n'ayant ni l'expression ni la beauté de celui qui est gravé en bois. M. Strutt dit que les ouvrages de Goltzius en Camaïeu sont excellens. Le monogramme de cet artiste consiste en un H et un G joints ensemble de la manière indiquée Pl. XI, n°. 20. Jean Muller et Jacques Matham furent ses disciples, et Jean Sænredam imita sa manière. Les estampes de Muller sont des exemples étonnans de la hardiesse de couper le cuivre portée à un degré extraordinaire; et Lucas Kilian le suivit de bien près. Jacques Matham et Sænredam furent des imitateurs plus sages de Goltzius, et leurs ouvrages sont plus délicats et plus corrects. Frédéric Blœmart se fit aussi admirer comme un heureux imitateur du style de ce grand artiste.

La gravure en manière noire fut pratiquée dans les Pays-Bas avant qu'on la connût en Angleterre. Wallerant Vaillant, qui avoit appris cette nouvelle méthode de graver du prince Robert, se distingua le premier dans ce genre. Ceux qui se signalèrent après lui furent Verkolje, père et fils, Van Somer, Valk, Blooteling et quelques autres. Les pièces de ces artistes sont

non-seulement antérieures à celles de Becket et de White, mais leur sont aussi supérieures par l'exécution, et peuvent aller de pair avec celles de Smith.

C'est aux Pays-Bas qu'on doit l'art d'imprimer sur du papier des paysages en couleur; découverte ingénieuse et belle que fit, en 1660, Hercule Zegers, peintre, né à Utrecht en 1625.

CHAPITRE IX.

École de France.

Il n'y a point d'école de gravure dont l'origine soit couverte de plus d'obscurité que celle de France. Au défaut de renseignemens authentiques, disent MM. Huber et Rost, nous pouvons supposer que les François, qui tiennent l'art de graver de leurs voisins, ont commencé, à leur exemple, par pratiquer la gravure en bois pour orner les premiers livres imprimés dans leur pays. Comme cette sorte de gravure tient à l'art typographique, ainsi qu'on l'a fait voir aux écoles précédentes, nous dirons un mot sur quelques anciens livres françois ornés de tailles de bois. Toutefois il ne s'ensuit point que les graveurs de ces tailles fussent des François; attendu que les premiers imprimeurs qui ont travaillé en France étoient des Allemands, et qu'ils ont apporté avec eux les lettres et les moules.

Le plus ancien livre françois orné de gravures en bois, est la traduction du *Speculum humanæ salvationis*, imprimé à Lyon en 1478;

et le second est la traduction de *Belial* qui parut en 1482, tous les deux in-folio.

Ce n'est guère qu'au seizième siècle qu'on trouve des livres ornés de ces sortes de gravures avec les noms des graveurs. Papillon en cite plusieurs, et, entr'autres, P. Raefé, qui a orné de tailles de bois la *Cosmographie* d'André Thevet, aumonier de la reine Catherine de Médicis, et surtout Pierre Voeiriot ou Woeiriot, orfèvre et graveur en bois et en taille-douce, qui a donné un livre curieux orné de gravures, mais en taille-douce, avec son portrait, et portant pour titre : *Pinax iconicus antiquorum ac variorum in sepulturis rituum*, imprimé à Lyon en 1556 (1).

Mais le premier livre françois où l'on trouve des planches gravées en cuivre est imprimé à Lyon en 1488. C'est Nicolas le Huen, religieux du mont Carmel et professeur en théologie, qui en est l'auteur. Ce n'est, en grande partie, qu'une

---

(1) Les estampes de Voeiriot, tant en bois qu'en cuivre, sont, la plupart, de sa composition, et d'une assez bonne exécution pour le temps. Il avoit coutume de se servir de deux monogrammes assez compliqués, figurés Pl. XI. n°. 21, ce qui doit signifier Pierre Woeiriot de Bar-le Duc.

compilation de l'itinéraire de Bernard de Breydenbach; et porte pour titre : *Peregrination de oultremer en terre-sainte;* et finit par ces mots: *Des saintes peregrinations de iherusalem et des avirons et des lieux prochains. Du mont de sinay et la glorieuse catherine. Cet ouvraige et petit livre contenant du tout la description, ainsi que dieu a voulu le donner à cognoistre. Imprimé à Lyon par honnestes homes michelet topie de pymont et jaques herenberg dalemaigne demourant à Lyon. L'an de nostre seign. mil cccc quatre vingz z huitz et le XXVIII novembre.*

On trouve dans l'ouvrage françois les vues des mêmes villes qu'on voit dans les éditions latines et allemandes de l'itinéraire de Breydenbach, publié à Mayence, en 1486 par Erhard Rewich, à la différence près que les planches sont en cuivre dans la traduction françoise, et qu'elles sont en bois dans les éditions originales. Au reste, on ignore si le graveur de ces planches étoit François ou Allemand; et il se pourroit même que Jacques Herenberg, un des imprimeurs, ait été aussi le graveur de ces ornemens. Cependant le graveur, quel qu'il soit, a fait dans ces copies quelques petits changemens, en y ajoutant des figures de vaisseaux et autres objets accessoires

Les traits du burin sont assez fins, mais durs, et le dessin est, en général, beaucoup plus informe que celui des originaux.

On voit par cet exposé qu'on ne peut rien établir de certain sur le temps où les François ont commencé à pratiquer la gravure en bois. Cherchons maintenant à connoître l'origine de la taille-douce en France, qui n'offre pas moins de difficulté à établir que celle en taille de bois.

Le premier peintre françois d'après lequel on a gravé des estampes, est Jean Cousin, et le premier François qui ait manié le burin est Jean Duvet, appelé aussi Danet, né à Langres vers 1510. Cet artiste, connu aussi sous le nom du Maître à la licorne, parce qu'il a gravé cet animal, travailloit à Paris sous le règne de Henri II. Sa gravure paroît d'un siècle plus âgé que le graveur, tant l'exécution en est grossière. Il est à croire qu'il a gravé sur l'étain. Sa marque ordinaire étoit I. D., ou comme on le voit Pl. XI. n°. 22.

Ensuite on place le Petit Bernard, nommé par quelques-uns Bernard Salomon, natif de Lyon vers 1512. On l'appeloit le Petit Bernard, parce que les sujets qu'il gravoit, soit en bois, soit en cuivre, étoient de petit format. Il est vrai que Sandrart prétend qu'il fut appelé *le Petit*,

à cause de la petitesse de sa taille. Il étoit disciple de Jean Cousin et travailloit à Lyon pour les libraires de Tournes et Rouville, de 1550 à 1580. La première édition de sa *Bible* date de 1550; elle est très-rare, les estampes ayant été employées à des éditions subséquentes. Dans l'avis au lecteur de son livre des Hymnes du temps et de ses parties, imprimé à Lyon en 1560, il est dit que l'invention des estampes vient de *Bernard Salomon.*

Étienne de Laulne ou Stephanus, orfèvre, dessinateur et graveur au burin, étoit né à Orléans en 1520 et travailloit encore à Strasbourg en 1590. L'abbé de Marolles avoit trois cent dix-huit pièces de ce maître, qui a copié avec succès différens morceaux de Marc-Antoine; mais la majeure partie de ses estampes sont exécutées d'après ses propres dessins. De Laulne manioit le burin avec une grande dextérité et une extrême finesse. Inventeur facile, ses compositions abondent en excellentes figures, sans cependant être toujours d'un dessin bien correct. D'ordinaire il marquoit ses ouvrages d'un S ou d'un S et d'un F, ou *Stephanus F.*

Après de Laulne on doit mettre Noël Garnier, que M. de Heinecke place, mal-à-propos, à la tête des graveurs françois. Il étoit né vers 1520.

Sa manière est fort gothique et son dessin incorrect. Les ouvrages de Garnier, dit M. Strutt, sont grossiers et mal exécutés; mais cela ne suffit pas pour prouver leur ancienneté. On a de lui un alphabet orné de figures et de feuillages, ainsi qu'une suite de quarante-huit figures, représentant les *Arts, Sciences et Métiers*. M. Strutt cite de lui une petite pièce dans le goût de Sebald Beham, représentant des *Hommes nus qui se battent*, et sur laquelle il a trouvé la marque indiquée Pl. XI n°. 23. Il y aune autre pièce de Garnier copiée d'après Albert Durer que M. de Heinecke dit avoir vue.

Puis vient P. Voeirot, dont il a déjà été parlé plus haut, et Jacques Perisin ou Perrisim, ou Persinus, né vers 1530. Il gravoit à grosses tailles et à gros traits en bois et en cuivre; et c'est dans cette manière qu'il a exécuté, avec Tortorel, son associé, la *Guerre des Huguenots* et autres sujets d'histoire, relatifs aux événemens qui ont eu lieu en France depuis la mort de Henri II. Ses estampes sont datées de 1567 et de 1574; il les marquoit : *J. Perrisim fecit.*

Après lui ont paru Renée Boivin, né à Angers vers 1530, dont le style n'est pas sans mérite; Léonard Gaultier, né vers 1560, qui a imité la manière de Crispin de Pas, et dont les

ouvrages, exécutés avec la dernière précision, montent, suivant l'abbé de Marolles, à huit cents pièces, la plupart de sa composition. Gaultier a copié en trente-deux feuilles in-8°. les *Amours de Cupidon et de Psyché*, dont l'invention est attribuée à Raphaël et la gravure originale à Augustin de Venise. Il a gravé aussi in-8°. le *Jugement dernier* de Michel Ange d'après l'estampe de Martin Rota. Il marquoit ses ouvrages de son nom ou de son chiffre, ainsi qu'on le voit Pl. XI n°. 25. Ensuite vient Etienne ou Stephan du Perac né à Paris en 1550, et qui a gravé, dans la manière de Tempesta, les *Antiquités de Rome et de ses environs*, dont il forma un recueil, qu'il publia à Rome en 1569, 1573 et 1575, en plusieurs feuilles oblongues.

Melchior Tavernier avoit donc tort, quand il avança que son père Gabriel fut le premier qui apporta l'art de graver en taille-douce à Paris en 1575; à moins qu'il ne parle des cartes géographiques; car il paroît, en effet, être le premier qui en ait gravé en France. Melchior étoit né à Anvers vers 1560, et il vint s'établir en 1620, à Paris, où il eut le titre de graveur du roi. C'étoit un artiste fort médiocre, même pour ce temps-là, où il y avoit déjà des graveurs bien supérieurs à lui.

L'histoire nous apprend que le roi Charles VII avoit, en 1458, conçu le projet d'envoyer quelqu'un à Mayence, pour y apprendre l'imprimerie, *ayant su que Guttemberg, chevalier, y avoit inventé cet art.* Il ordonna aux généraux de ses monnoies de lui nommer une personne de confiance qu'il pût faire instruire secrètement dans cette science. On lui proposa Nicolas Jenson, qui y alla en effet pour apprendre la typographie. La mort du roi, arrivée en 1461, dérangea ce projet, et Jenson se transporta à Venise pour y exercer ce nouvel art. Ce furent donc Ulric Gering, Martin Crantz et Michel Friburger, tous les trois Allemands, qui établirent la première presse à Paris vers 1469.

Pour ce qui est de l'invention des cartes à jouer, que Papillon place au règne de St.-Louis, voyez ce qui est dit à ce sujet à la page 97 et suivantes.

CHAPITRE X.

De l'École d'Angleterre, et de la gravure en Espagne et en Portugal.

M. Strutt se plaint de ce que l'Angleterre a toujours été oubliée dans la liste des pays qui ont produit d'anciens graveurs. Les écrivains anglois n'offrent rien de satisfaisant sur ce sujet. Il est vrai qu'Evelyn dit : (1) « L'art de graver « et de tirer des planches de cuivre, ce qu'on « appelle des estampes, n'a paru parmi nous « que vers l'an 1490 ». Mais il faut croire que par ces mots : *parmi nous*, il veut parler des peuples modernes pris collectivement, en opposition aux anciens, des ouvrages desquels il a parlé dans les chapitres précédens de son livre, et non des Anglois seuls; et cela même n'a aucun rapport à eux, ainsi qu'on pourra s'en convaincre en lisant l'ouvrage d'Evelyn, mais au temps où l'art fut inventé, ainsi qu'il l'explique clairement dans la suite. M. de Heinecke

(1) *History of the art of engraving in copper etc.*

s'est donc trompé sur ce passage, quand il dit que suivant Evelyn, l'art de graver en cuivre étoit exercé par les Anglois vers 1490; car le premier livre qui parut avec des estampes en Angleterre est celui qui porte pour titre ***Birth of Mankind***, autrement appelé ***The Woman's Book***, dédié à la reine Catherine, et publié par Jean Raynalde en 1540. Mais, comme le remarque fort bien M. Strutt, il n'est nullement certain que ces estampes aient été gravées en Angleterre, ou qu'elles soient l'ouvrage d'artistes anglois. Il faut que Chambers se soit donné peu de peine à examiner l'état des arts en Angleterre, pour avancer, dans son *Dictionnaire*, que l'art de la gravure a été introduit dans ce pays par John Speed, qui l'a apporté avec lui d'Anvers sous le règne de Jacques I.

Quant à la gravure en bois, on sait que les premières estampes en ce genre furent employées par les imprimeurs. Le premier livre où l'on trouve de ces gravures est une *Légende dorée*, imprimée à Westminster en 1483, par William Caxton; ouvrage que cet imprimeur avoit entrepris par l'ordre de William comte d'Arundel. Vertue, dans son *Catalogue of Engravers in England*, publié par M. Walpole, y ajoute la seconde édition du *Jeu d'Echecs* et l'*His-*

toire d'*Arthur*, imprimés par le même Caxton; mais personne n'a conservé le nom de ces premiers artistes.

Lorsque Wenceslas Hollar vint en Angleterre et y forma quelques élèves, on commença à prendre du goût pour la taille-douce. Mais quand le prince Robert y fit connoître ensuite la gravure en manière noire, qu'il avoit apprise de M. de Siegen, lieutenant-colonel au service du landgrave de Hesse, elle fut préférée à tous les autres genres, et depuis on l'a portée, en Angleterre, à un si haut degré de perfection que tout ce qu'on a fait en ce genre dans d'autres pays n'y est nullement comparable.

Il est probable que l'Espagne n'a eu de graveur en bois qu'après 1493; car c'est à cette époque qu'on a commencé à y imprimer des livres.

M. de Murr parle (*Neue Bibliothek der schœnen Wissenschaften, etc. tom. XV. page* 167 *note*) de deux romans espagnols, dont l'un a pour titre : *La historia de los cavalleros Don Cristalian de España, y de l'Infante Luzescanio su Hermano; etc. En Valladolid* 1545 *in-folio*; l'autre : *La Cronica del*

Principe Don Florando d'Inglatierra, Hijo del noble y efforçado Principe Paladiano en que se mentan las grandes y marvilliosas aventuras, etc. En Lisbona 1545, *in-folio*. Dans le premier de ces deux livres, il y a beaucoup de petites gravures, qui, selon M. de Murr, sont bien plus anciennes que l'ouvrage même, qui est imprimé en caractères gothiques. Dans le second roman il n'y a qu'une seule gravure en bois.

En Portugal on commença à imprimer des livres en 1491. Les graveurs étoient sans doute Allemands.

CHAPITRE XI.

Notice chronologique de quelques estampes rares avec la date, mais dont les maîtres ne sont pas connus.

1423.

SAINT - CHRISTOPHE portant l'Enfant Jésus. Voyez ce qui en est dit à la pag. 106. M. de Heinecke nous apprend qu'il se trouve à la chartreuse de Buxheim un grand nombre de pareilles gravures en bois enluminées à la manière des anciens cartiers, collées dans de vieux livres.

1440.

Dans le *Catalogue de Paul Behaim* il est fait mention, page 75, de onze estampes d'une *Passion*, grand in-8o., avec l'année 1440. Une estampe de cette même *Passion* se trouve dans la collection de M. Silberrad de Nuremberg (Murr, *Journal, etc. tom. II, pag.* 193). M. le baron de Heinecke croit que cette date de 1440 est fausse, et qu'elle a été ajoutée après

coup. Il dit qu'il avoit reçu d'Orléans une estampe avec l'année 1440, qu'il a reconnue pour être de Jean Sebald Beham.

1443.

M. Krismer, bibliothécaire de la chartreuse de Buxheim, a fait connoître à M. de Murr une estampe en taille de bois enluminée à la façon des cartiers allemands, collée dans un livre intitulé *Sermonum Partem Hyemalem*, de Nicolas Dunkelspül. Cette estampe, qui a sept pouces et demi de hauteur, sur cinq pouces et demi de largeur, est fort sale, ayant été imprimée avec le frottoir. Je ne puis en comparer la manière avec celle d'aucune autre ancienne gravure en bois, dit M. de Murr, quoique j'en aie vu un grand nombre dans ma vie. Il y a trois sujets, car la moitié d'en haut est partagée en deux champs, chacun de trois pouces de hauteur, entre lesquels on voit une épaisse ligne perpendiculaire. Dans le champ, à droite Ste. Dorothée est assise dans un jardin; l'Enfant Jésus lui offre des roses, dont elle a son giron rempli. Devant elle est un panier plein des mêmes fleurs. Dans le champ à gauche St. Alexis est couché sous un escalier sur lequel est un homme qui répand sur lui la liqueur d'un vase.

Entre ce champ et la ligne perpendiculaire dont il a été parlé est écrit :

Anno dn. 1. 4. 4. 3.

L'écriture et l'encre sont conformes au texte du manuscrit. Cette date indique le temps où l'ecrivain l'a fini et fait relier, ainsi que cela se trouve confirmé par l'inscription qui est à la fin du livre. Toute la moitié d'en bas de la gravure est occupée par un Portement de croix, au moment où le Christ rencontre sa mère, qu'un des bourreaux repousse. Simon de Cyrène lève le bout de la croix pour aider à la porter. Le travail du graveur est fort grossier.

1454.

L'image de St. Bernardin placée sur une terrasse, dont le pavé est disposé par bandes alternativement jaunes rouges et vertes. Au bout de cette terrasse il y a une espèce de cloître de forme octogone avec beaucoup d'arcades, et qui est enluminé de la même manière que la terrasse. Le saint est debout avec les jambes et les bras écartés. Dans sa main droite il tient une espèce d'auréole ou d'hostie avec le nom de J. C. au milieu, et dans sa main gauche une boîte oblongue sur laquelle sont ces mots : *Vide lege dulce nomen.* Un rouleau qui vol-

tige au-dessus de sa tête porte : *Jhesus semper sit in ore meo.* Derrière le milieu de son corps est une bande noire, avec ces mots en lettres jaunes : *Sancte Bernardⁱ.*; et au bas de l'estampe sont les cinq lignes suivantes gravées en creux. Le tout est entourré d'un cadre à feuillages avec les emblêmes des quatre évangélistes aux quatre coins.

*O splendor. pudicitie. zelator. paupertatis. a
mator. innocentie. cultor. virginitatis lustra.
cors. apientie. protector. veritatis. thro
num. fulgidum. eterne. majestatis. para
nobis. additum. divine. pietatis. amen.* (1454)

Cette estampe rare appartient à la bibliothéque impériale à Paris; et j'en dois la connoissance à l'obligeance de M. Vanpraet, conservateur des livres de cette bibliothéque.

1455.

Sandrart parle d'une estampe en taille-douce de cette année représentant un *Ecce Homo*, et dont la marque est un W. *Tom. II pag.* 220, il en cite une autre dont le sujet est un vieillard qui porte la main sur la gorge d'une jeune fille; tandis que celle-ci met la sienne dans la bourse du vieillard. Cette pièce est marquée ainsi que

cela est indiqué Pl. XI. 24. Personne, dit M. de Murr, n'a vu jusqu'à présent cette estampe; mais il y a des anciennes gravures de forme ronde qui portent cette marque, et où il y a des ornemens tels que ceux que les orfèvres ou ciseleurs gravoient sur les pommes des cannes.

1461.

Knorr, dans son *Histoire des artistes*, en allemand, cite *page* 9, un graveur qui a toujours signé en gros caractères de la manière qu'on voit indiquée Pl. XI. n°. 28. et dit avoir possédé lui-même quelques pièces en taille-douce de lui avec les dates de 1461, 1466 et 1467; mais qu'il n'a jamais vu son nom écrit tout au long; de sorte, ajoute-t-il, qu'il restera probablement inconnu. Ce que Knorr a vu de ce maître étoit exécuté avec assez de soin. Il y a, entr'autres, de lui une estampe avec cette inscription : *Diss ist die Engelweih zu unser lieber Frau bey den Einsidlen.* (Ceci est la *Dédicace des Anges à notre Dame chez les Hermites*). Sa manière de graver est fort propre; mais le dessin de cette estampe est dans le goût de ce temps là, et fort mauvais. (1).

(1) M. de Heinecke (*Neue Bibliothek der schœnen*

1467.

M. Oberlin de Strasbourg a communiqué à M. de Murr, la description suivante d'une autre gravure de cet ancien maître, avec la date de 1467. « La feuille en question est in-8°. Les « figures me paroissent porter sur une histoire « de l'Ecriture Sainte, ou sur quelque légende,

---

Wissenschaften etc. tom. XXII. pag, 113.) dit qu'il n'a connu que deux estampes de ce sujet; l'une qui porte l'année 1466, qui est la même que celle de M. le professeur d'Aunone; et la seconde représentant la Mère de Dieu avec de longs cheveux, qui porte l'Enfant Jésus sur son bras, et qui de la main droite lui présente une poire. Elle est assise dans une chapelle. Devant elle sont un ange et un évêque, et le St.-Esprit plane au-dessus de sa tête. Sur la corniche de la chapelle est écrit en caractères peu lisibles: *Diss ist die Engelweih, etc.* En haut, sur le toit, on voit à la droite Dieu le Père, et à la gauche Dieu le Fils en demi-figures. Sur la corniche, à la gauche, est la marque Pl. XI. n°. 14. L'estampe a cinq pouces de hauteur, sur trois pouces quatre lignes de largeur. Comme il y a une autre estampe de cet *Engelweih* avec la marque indiquée Pl. XI. n°. 28. et l'année 1467, que je n'ai jamais eue sous les yeux, il doit y en avoir trois de ce même sujet.

« que jusqu'ici je n'ai pu déchiffrer au juste.
« On me permettra cependant de dire ce que
« j'en pense, lorsque j'en aurai fait la descrip-
« tion.

« Sur le devant de l'estampe l'on voit une
« personne à genoux; elle est fort pensive,
« écrivant dans un livre; à son côté pend une
« boite; à ses pieds on aperçoit une écritoire,
« et à côté une espèce d'étui qui y est attaché
« par une chaîne. Devant elle se tient un aigle
« debout. Derrière cette personne est un bois
« dans lequel se montrent un lion et un cheval.
« Le bois est bordé par la mer, par laquelle St.
« Christophe, tenant en main un arbre pour
« bâton, porte Jesus-Christ. A côté se présente
« une ville fortifiée, au sommet d'un rocher; et
« dans les airs la Ste. Vierge toute entourée de
« rayons avec l'Enfant Jésus dans ses bras. Du
« bout du rocher coule une rivière, dans la-
« quelle nagent des cygnes.

« Le sujet de cette planche me paroît être tiré
« de *l'Apocalypse* de St. Jean, *chapitre* XXI;
« où, par une vision, la sainte cité de Jéru-
« salem lui est montrée d'une haute montagne.
« Les rayons dont est entourée la Ste. Vierge
« seroient là pour représenter la splendeur de la
« cité, illuminée par la gloire de l'Éternel. L'at-

« titude du saint Évangéliste me paroît confir-
« mer cette idée. Peut-être même que le fleuve
« et le bois dont il a été parlé, font allusion à ce
« qui a été rapporté au chapitre précédent.

« Quoi qu'il en soit de cette explication, con-
« tinue M. Oberlin, le burin est d'une grande
« finesse; mais il y a de la roideur dans le des-
« sin. La draperie sur-tout n'est pas bien jetée.
« Près de la Vierge on voit les lettres indi-
« quées Pl. XI. nº. 26 ».

Knorr s'est trompé, dit M. de Murr, quand il a cru que ces initiales indiquent Conrard Schweynheym. C'est Schwartz qui l'a induit en erreur en disant (*Hamburger Berichten. Nº. 4.* 1741 que Conrad Schweynheym, qu'Arnold Pannartz ou Bukinck a aidé, en 1467, à imprimer les premiers livres à Rome, doit être rangé parmi les premiers inventeurs de la gravure en taille douce; mais il est le premier qui ait imprimé des cartes géographiques; art dont il s'est occupé jusqu'à sa mort, qui a eu lieu en 1478, ainsi qu'on peut le voir dans S. G. Martin Raidel, *Commentario de Cl. Ptolemaei Geographia, etc. p. 44.*

M. le professeur d'Annone de Bâle dit que l'estampe dont on vient de parler se trouve aussi à la bibliothéque de l'université de cette ville.

M. de Heinecke assure avoir vu une estampe de la même année 1467 avec la marque indiquée Pl. XI, n°. 27.

1480.

Suivant M. de Heinecke, il y a dans la bibliothéque de feu M. le conseiller Trewisch, de Nuremberg, qui a légué sa précieuse collection de livres à l'université d'Altorff, un petit ouvrage in-4°., mais sans titre, qui contient trente-deux sujets tirés de l'Ecriture Sainte, dont chacun est accompagné par en bas de vers allemands, gravés sur la même planche de bois (1) que l'estampe, et imprimés, d'un seul côté du papier, avec le frottoir. M. de Heinecke ajoute ensuite que cet exemplaire n'est pas complet et qu'il n'y a point de chiffres. Ces images, continue-t-il, sont faites dans le même goût que celles qu'on voit dans la *Bible des*

(1) En comparant les mots *Ave Maria gratia plena* de la planche XII de cette suite, avec les caractères des vers hollandois qui sont placés au-dessous de cette estampe, on voit évidemment, dit M. de Murr, que ces vers ont été imprimés avec des caractères mobiles. D'ailleurs, il y a sur les feuillets suivans des mots dont les caractères se trouvent dérangés, comme cela arrive dans les livres imprimés avec des types mobiles.

pauvres. Les caractères en sont gothiques, comme dans tous les livres de cette espèce, et l'encre en est pâle. Mais suivant M. de Murr cet exemplaire contient trente-six gravures grand in-8.o colées contre le recto et le verso du papier; ce qui est cause peut-être que M. de Heinecke, en feuilletant ce livre, a sauté les planches 4, 5, 14 et 15. L'impression est, en général, noire, et même un peu grasse près des vers, qui sont hollandois, et non pas allemands, comme le dit M. de Heinecke.

Écoutons maintenant ce que M. Enschede, célèbre fondeur de caractères et imprimeur à Harlem, marque à M. de Murr, au sujet de ce livre, en date du 10 février 1776.

« J'ai bien reçu l'honneur de la vôtre du 14 décembre a. p., avec les deux feuilles de votre *Journal zur kunstgeschichte*, *etc*, qui contiennent une description de trente-six estampes qui se trouvent dans le muséum d'Altorff. M. de Heinecke, qui souvent attribue à l'Allemagne les productions qui sont d'un autre pays, les a considérées comme un ouvrage allemand. J'ai l'honneur de vous informer que ces planches sont des productions de Hollande.

« Vous aviez très-bien jugé que les vers ne sont pas allemands, mais hollandois, ou, comme il

vous plaît, flamands. Ces planches sont imprimées par G. Leeu, imprimeur de Gouda en Hollande, peu après l'année 1480. Il y en a soixante-six, dont trente-six se trouvent à Altorff, comme je suis en état de le prouver par des livres imprimés par G. Leeu, que j'ai en ma possession. Le premier livre sorti des presses de cet imprimeur est daté de 1477 ; les suivans, de 1478 et 1479, n'ont aucune gravure. Dans un livre imprimé en 1480 est seulement une planche gravée en bois, et dans un livre de 1481 il y a six grandes estampes en bois.

« Les caractères avec lesquels les vers au-dessous des figures sont imprimés, sont les mêmes que ceux dont G. Leeu s'est servi pour toutes les éditions sorties de ses presses.

« Voici le nombre et le rang de ces soixante-six figures.

1. La Mort avec une banderolle portant : *Nemini parco qui vivit in orbe.*
2. La Sainte Trinité.
3. La Création d'Eve.
4. Le Mariage d'Adam et Eve.
5. L'Arbre de science du bien et du mal.
6. La Chûte d'Adam et d'Eve.
7. Adam et Eve chassés du Paradis.
8. Le Présentation de Marie au temple.

9. Le Mariage de Marie et de Joseph.
10 Un Autel où Saint Pierre célèbre la messe avec la thiare du pape.
11. Le Jugement dernier.
12. L'Ave Maria.
13. La Visitation de Sainte-Elisabeth.
14. La Naissance du Sauveur.
15. La Circoncision.
16. L'Adoration des Rois.
17. La Purification de Marie.
18. La Fuite en Egypte.
19. Le Massacre des Innocens.
20. Le Christ au temple.
21. L'Enfer.
22. Le Baptême du Christ.
23. La Tentation du Christ.
24. Les Noces de Cana.
25. La Dispute des Pharisëens avec le Christ.
26. La Samaritaine.
27. Marie Madeleine qui lave les pieds de Jésus.
28. La Résurrection de Lazare.
29. L'Entrée dans Jérusalem.
30. Les Vendeurs chassés du temple.
31. Adam et Eve dans le Paradis.
32. La Sainte Cène.
33. Le Christ lave les pieds à ses disciples.

34. Le Christ dans Gethsémané.
35. Le Christ trahi.
36. Jésus prie dans le jardin.
37. Le Christ devant Anne.
38. Le Christ devant Caïphe.
39. Le Christ lié et blasphémé.
40. Le Christ devant Pilate.
41. Le Christ devant Hérode.
42. Le Christ pour la seconde fois devant Pilate.
43. La Flagellation.
44. Le Couronnement d'épines.
45. Ecce Homo.
46. Pilate se lave les mains.
47. Le Christ déshabillé.
48. Le Portement de Croix.
49. Le Crucifiement.
50. Érection de la croix.
51. Marie et St.-Jean près de la croix
52. Longin près de la croix.
53. Descente de la croix.
54. La Sépulture.
55. Le Christ dans le vestibule de l'enfer.
56. La joie céleste.
57. La Résurrection
58. Les trois Maries au Sépulcre.
59. Apparition à Marie Madeleine.

60. Les disciples d'Emmaüs.
61. L'incrédulité de St.-Thomas.
62. Le Christ prédit son Ascension.
63. L'Ascension.
64. La Mission du St.-Esprit.
65. L'Ascension de la Vierge.
66. Le Christ dans le pressoir seul.

« G. Leeu a prêté ces planches, en 1482, à Claas Leeu (peut-être son frère) imprimeur à Anvers, car elles se trouvent toutes dans un livre in-folio, imprimé par Claas Leeu, intitulé : *La vie de Jésus-Christ.* En 1483, il a prêté trente-deux de ces mêmes planches à un imprim ur de Harlem, qui les a placées dans un bréviaire in-4°., dont j'ai un exemplaire très-curieux. Depuis il a prêté trois planches à P. van Os, imprimeur à Zwoll, en 1490, pour un martyrologue ou Passional, savoir la quatrième, la soixante-quatrième et la soixante-cinquième. Les livres de P. van Os sont imprimés avec les mêmes caractères, fondus probablement sur les mêmes matrices que les types de G. Leeu. Après l'an 1490 ces mêmes planches ont été dans la possession des moines réguliers nommés *Collacie Broeders*, à Gouda en Hollande; car elles se trouvent toutes dans un livre nommé *Deuote Getyden van den leven en passie*

Jhu Xpt., imprimé en 1496, excepté seulement la planche vingt-neuf, représentant l'entrée de Jésus dans Jérusalem, qui n'est qu'une copie dans cette édition, l'original étant sans doute égaré ; il se trouve encore dans le livre imprimé à Harlem en 1483.

« Je me sers de cette occasion pour vous marquer l'erreur que M. de Heinecke a commise dans son *Idée générale d'une collection complète d'estampes*, *page* 283, quand il charge le dernier éditeur de Karl van Mander d'avoir falsifié le texte de son auteur. Cela est très-faux ; le sens est le même dans la dernière édition que dans la première, quoique paraphrasé du dialecte flamand en hollandois, comme on le parle à présent. Karel van Mander attribue sûrement l'invention de la typographie à la ville de Harlem. »

1481.

M. David Godefroi Schœber, de Gera, dit, dans sa *Vie d'Albert Durer*, *page* 80, en allemand, qu'il possède une estampe avec la date de 1481, d'un bon maître de la Moravie représentant la Mort de la Vierge en présence des douze apôtres, dont la manière tient de celle de Durer. Au bas il y a deux mots dont

le commencement manque. Voici ce qui en reste :

OLOHVCZ. IBIDEH.

Ce qui fait croire à M. Schœber que la lettre H doit représenter ici un M; par conséquent il y auroit *Olmutz ibidem.*

1485.

La Création du monde; la Chute des anges; Comment Dieu créa la terre et l'eau. Ces trois estampes sont marquées d'un T, avec l'année 1485.

1491.

Il y a une gravure en taille douce avec cette année, imprimée en deux couleurs. Le catalogue de l'ancien cabinet de Paul Behaim cite seize pièces imprimées en rouge et blanc, dont quelques-unes sont des sujets de la Passion et des personnages pieux, hommes et femmes; grand in-8°.

1499.

Dans le catalogue de Paul Behaim, Mair est appellé N. Mair de Landshuth. M. de Murr (*Journal zur Kunstgeschichte, tome II, pag.* 241). cite six estampes de ce maître. Suivant M. de Heinecke la plupart des gravures de

Mair sont datées de 1499; cependant quelques-uns de ses ouvrages ne portent que son nom seul; et parmi ceux-ci il y en a un en clair-obscur. Voici les six estampes dont parle M. de Murr.

1o. Sainte-Anne, la Vierge et l'Enfant. 1499 HILF S. ANN. SELB TRIT. MAIR. h. 8 p. 9 l. l. 6 p. 2 l.

2o. La Mort décochant une flèche parmi des personnes qui dansent. 1499; large in-folio.

3o. La Naissance du Christ; haut in-folio, ainsi que les suivantes.

4o. Samson enlevant les portes de la ville.

5o. Un Moine à genoux devant un autel.

6o. Trois Fils tirant sur leur père mort.

M. de Heinecke place à la même époque un graveur qui signoit comme on le voit Pl. XI, no. 29; de qui l'on a une feuille d'ornemens dans la manière des orfèvres, qu'on pourroit même placer en 1440 avec bien plus de raison que l'artiste dont M. de Murr parle sous cette année.

Il y a aussi, dit M. de Heinecke, une estampe marquée comme on le voit Pl. XI, no. 30. représentant le Christ attaché à la croix, et à côté de lui Saint-Jean et Marie, avec la Madepeine et un ange dans les airs qui reçoit le sang

du Sauveur dans un calice. Cette estampe porte toutes les marques d'une grande ancienneté.

1500.

Mathieu Zagel, que d'autres appellent Martin Zasinger ou Zinck, orfèvre et graveur au burin, de qui l'on a un portrait en petit. Il demeuroit à Munich. Son burin joint à beaucoup de finesse la plus grande sécheresse. Sa marque ordinaire étoit celle de la Pl. XI, n°. 31. Le cabinet de M. Praun renferme de lui un Crucifiement. Voici quelques-unes de ses principales estampes.

1°. Tournois donné sur le marché de Munich; grand in-folio.

2°. Saint-Georges.

3°. Une femme dans un paysage étendant le pan de sa robe sur un hibou, et regardant en même temps un nuage fulminant qui porte cette inscription : *Duck dich.* 1500; in-4°.

4°. La Vierge avec l'Enfant Jésus. Elle est assise près d'une fontaine dont elle fait couler l'eau dans un petit vase. 1501; in-4°.

5°. Salomon adorant l'idole Milcom; quarto en hauteur.

6°. Un cavalier et une dame qui s'embrassent dans une chambre. 1503; in-4.°

7°. Sainte Ursule debout avec les instrumens de son martyre; in-8°.

8.° Sainte-Catherine décollée; grand in folio.

9°. Sainte-Catherine avec les instrumens de son martyre et lisant debout; in-8°.

10°. Saint-Christophe; grand in-4°.

11°. Sainte-Barbe tuée par son père; grand in-4°.

12°. Saint-Sébastien; in-16.

13°. Le même Saint; grand in-folio.

14°. Représentation d'un jour de gala à Munich. Le duc joue aux cartes avec une dame au milieu de sa cour, dont une partie est occupée à danser. Grand in-folio en largeur. Cette pièce est connue sous le nom de *Grand bal.*

15°. Xantippe montée sur le dos de Socrate; grand in-4°.; pièce fort rare. Voyez page 136 note.

16°. Un homme et une femme assis dans un jardin; grand in-4°.

17°. La décolation de Saint-Jean-Baptiste; grand in-folio.

18°. Marche de gens de guerre, précédés d'un tambour et d'un fifre; grand in-4°.

19°. Femme debout sur une tête de mort, et tenant un compas.

20°. Trois fils tirant sur leur père mort; in-folio. Copié d'après Mair.

21°. Un homme et une femme montés sur un cheval; grand in-4°.

Toutes ces pièces sont de la plus grande rareté.

Albert Glockenton de Nuremberg, graveur au burin, n'a jamais travaillé en tailles de bois, comme le prétend Papillon. Son style tient beaucoup de celui de Martin Schœn; et quelques-unes de ses têtes ont de la finesse et de l'expression. Il marquoit ses pièces A. G en caractères gothiques avec les chiffres indiqués Pl. XI, n°. 32.

On connoît de lui:

1°. Douze pièces de la Passion; suite très-belle et très-rare.

2°. Un Christ sur la croix, entouré des saintes femmes et de Saint-Jean; petit in-4°. sans marque; fort rare.

3°. Un Portement de croix; grand in-4°., belle pièce fort rare.

4°. La mort de la Vierge; in-folio, belle copie d'après Martin Schœn.

5°. La Vierge et l'Enfant sut un autel. Très-grande composition, portant la marque ♋ qui est celle de Glockenton, et l'année 1466. C'est la plus ancienne pièce qu'on connoisse de ce maître. Voyez l'article *Glockenton* dans le *Catalogue raisonné du cabinet d'estampes de Brandes*.

Notice donnée par M. le professeur d'Annone, de quelques estampes en tailles de bois fort rares, qui se trouvent à la bibliothéque de l'Université de Bâle.

1°. Les deux estampes de Pilgrim ou le Maître aux bourdons croisés, dont il est parlé à la page 127 de cet *Essai.*

2°. Un dessin du même maître, représentant la Vierge avec l'Enfant Jésus.

3°. Une Sibylle lisant dans un livre, pendant qu'un enfant l'éclaire avec un flambeau; en clair-obscur, de Vicentino, d'après Raphaël, h. 9. p. l. 14. p. 1. l.

4°. Saül qui, dans un accès de frénésie, est retenu par quelques hommes. Devant lui est David jouant de la harpe, et derrière lui quelques soldats. Au pied du trône on lit: *Franciscus Floris inventor. judoce de Curia excudebat* 1555. En clair-obscur. h. 12 p. l. 17. p. 11. l.

5. Apollon tenant sa lyre, étant assis près du tronc d'un arbre abattu. A ses côtés on voit Minerve et quelques Muses, dont il y en a d'assises. Elles regardent Hercule qui de sa massue frappe une figure de femme qui semble

vouloir le captiver en lui offrant une bourse pleine d'argent et des vases d'or et d'argent. Elle représente sans doute l'avarice. En bas il y a d'un côté *Bal. Sen.*, et de l'autre *Perugo.* Ce qui probablement veut dire : *Balthasar Peruzzi de Sienne.* En clair-obscur. h. 11. p. l. 8. p. 5. l.

6°. Figure de femme avec les yeux bandés. Dans la main droite elle tient les tables de la loi, et dans la gauche une lance brisée. Devant elle il y a une couronne à terre, etc. *B. Jobin excud.* En haut on lit : *Dasselbige Blut blendet mich.* (Ce même sang me fascine les yeux); et en bas : *Vom Evangelio und Gesatz.* (De l'évangile et de la loi).

7°. Figure de femme placée devant une niche, avec une couronne sur la tête. Dans la main droite elle tient une longue croix, et dans la main gauche un calice. Dans le lointain on voit les bergers, à qui l'ange annonce la naissance du Christ. (En haut on lit : *Mit Christi Blut uberwind ich dich.* Avec le sang du Christ je triomphe de vous.)

8°. Le Triomphe du Sauveur, etc., en cinq grandes feuilles, avec cette inscription : *Triomphatorum Mortis Christum eterna pace terris restitua celique janua bonis omnibus*

adaperta tanti beneficii memores deducentes Divi canunt. Sur la troisième il y a : *Gregorius de gregoriis excusit MDXVII.* Chaque feuille. h. 14 ½ p. l. 20. p.

9°. La Naissance du Christ, ou l'Adoration des Bergers ; de Jacob Bink. Portant la marque de la Pl. XI, n°. 33. h. 14 ½ p. l. 18 ½ p.

10°. Saint-Sébastien. En face de lui est un pape la tête découverte ; dans la main droite il tient un livre, et dans la gauche une crosse. A la droite de cette dernière figure est Saint-Pierre, un moine qui tient en l'air un lys, et un autre avec une croix ; à la gauche il y a une femme avec une palme à la main. h. 14. p. l. 19. p. 8. l.

D'Albert Durer.

11°. Sa grande et petite Passion.

12°. La vie de la Sainte-Vierge.

13°. L'Apocalypse de Saint-Jean.

Quelques estampes séparées, parmi lesquelles se trouvent :

14°. Le siège d'une ville, etc., en 1527, qu'on regarde comme le plus grand chef-d'œuvre en bois de Durer.

15°. Passion d'Ulric Barnbuler.

16°. Le Rhinocéros.

17°. Hercule tenant sa massue, qui s'a-

vance vers un homme armé de pied en cap, tandis qu'un autre est déjà couché à terre. Au haut de l'estampe on lit sur un rouleau : *Ercules.* h. 15. p. l. 10 ¾ p. M. de Murr regarde cette pièce comme la première d'Albert, et faite avant 1498.

18°. Un cavalier dans un paysage, accompagné d'un homme à pied tenant une lance.

19°. Les dix mille Martyrs, etc. Voyez Knorr *Allgemeine Künstlerhistorie, n°.* 18. *p.* 76.

De Lucas von Cranach.

20°. Saint-Antoine porté dans les airs par les démons. 1506. h. 15. ¼ p. l. 10. p.

21°. Un Tournois. 1509. h. 10 ¼ p. l. 15 ¼ p.

22.° Guerrier qui présente une bouteille à une femme assise sous un arbre. 1509. h. 9. ¼ p l. 6. p. 2. l.

23°. La Sainte-Vierge assise sous un arbre et donnant le sein à l'Enfant Jésus. Saint-Joseph se tient à côté d'elle avec l'âne. Au-dessus et autour d'eux plusieurs anges jouent de différens instrumens. h. 10. p. 9. l. l. 7. p. 1. l.

D'Albert Altorfer.

24. Le Jugement de Pâris.

25.° Le Sacrifice d'Isaac.

De Jean Baldung

Peintre et graveur enbois, de Gemund.

26°. La Chûte d'Adam, etc. Au-dessus de la tête du premier homme pend une tablette sur laquelle est écrit : *Lapsus humani generis.* A terre il y a une autre tablette avec la marque Pl. XI, n°. 34. C'est un fort beau morceau en clair-obscur. 1511. h. 13. p. 10. l. l. 9 p.

27. Un *Ecce Homo.* 1511. h. 4. p. 8. l. l. 3. p. 1. ½ l.

28°. Saint-Jérôme dans le désert. 1511.

29°. Saint-Sébastien des plaies duquel une troupe d'anges tire les flèches. 1512.

30°. La Vierge portée par des Anges.

31°. Xantippe montée sur le dos de Socrate. 1515. h. 12 ½ p. l. 8. p. 11. l. Voyez page 136.

32°. Le Sauveur appuyé contre une colonne et consolé par un ange. A ses pieds on voit la couronne d'épines et les fouets, etc. 1517.

33°. Le Sauveur avec un globe à la main et environné d'anges. 1519.

34°. Descente de croix. Le Sauveur est pleuré par Saint-Jean et quelques femmes.

35°. Saint Jean-Baptiste assis.

36.° Une Sainte-Famille; des Apôtres, Saint-George; tous de 1516.

De W.H.

Artiste dont le nom n'est pas connu.

37°. Neuf estampes d'un travail délicat; parmi lesquelles se trouve un Saint-George qui tue le dragon. 1520. h. 8 ½ p. l. 5. p. 7. l.

38°. Une ancienne et belle estampe sans marque de maître, représentant le *Trafic d'indulgences*. Le pape assis en habits pontificaux sur un trône placé dans le chœur d'une église, présente une bulle à un moine agenouillé. Au-dessus de sa tête pendent deux drapeaux avec les armes de la maison de Médicis, tenus par Saint-Pierre et Saint-Paul, et couverts de la thiare. A l'entrée du chœur, à la droite du trône est une table, où l'on distribue des indulgences, pour lesquelles on reçoit de l'argent; tandis qu'on regarde par-dessus l'épaule un pauvre boîteux qui n'apporte rien. A la gauche on entend la confession, et l'on jette de l'argent dans un coffre-fort placé devant le confessional. En dehors de l'église Dieu le Père est assis dans les

airs, tendant les mains vers le roi David, qui est à genoux devant lui, ainsi que Manassès et une troisième figure au-dessus de laquelle pend un rouleau avec ces mots : *offen synder*. Ces deux dernières figures sont placées derrière celle de David, dans une attitude plus suppliante. h. 3. p. l. 10. p.

39. Un Combat dans un bois, à ce qui paroît, entre une bande de voleurs et une troupe de paysans. En bas à terre est une tablette avec ces lettres H. N. Au dehors de la bordure par en bas sont deux autres tablettes, sur l'une desquelles il y a HANNS LEVCZELLBVRGER FVRMSCHNIDER. 1. 5. 2. 2.; sur l'autre on voit un alphabet romain. h. 5 ½ p. l. 11. p.

40°. Les cinq Vierges sages et les cinq Vierges folles, par Emanuel Deutsch, dont la marque est tantôt comme n°. 34 et tantôt comme n°. 35 de la Pl. XI. On trouve cette marque, comme sous n°. 53, sur une de ses dernières estampes, avec l'indication du lieu de sa naissance : VON BERNN ; et l'on y voit constamment la figure du burin, qui ressemble à un poignard. Plusieurs de ces pièces sont datées de 1518. C'est ainsi que sa marque se trouve sur ses dessins, qui sont fort rares, mais dont il y en a cependant à la bibliothéque de l'université de Bâle.

D'Urs Graf.

41°. Dans les airs on voit Dieu le père assis sur un trône sous un dais. Dans la main droite il tient un glaive nu, et dans la gauche un globe. A ses pieds Jésus Christ et la Vierge sont à genoux, et au-dessus de cette dernière plane le Saint-Esprit; par derrière on aperçoit une légion d'anges. A terre un homme est à genoux sur le premier plan, la tête nue et les mains élevées vers le Christ et la Vierge. Derrière cet homme on aperçoit un joli paysage et la mer. Sur une borne placée sur le premier plan sont les armes de la ville de Bâle, et un peu au-dessous la marque de l'artiste indiquée Pl. XI, n°. 36 première figure. En haut, sur le dais, on trouve l'année 1514. Au-dessus en dehors de l'intérieur du cadre est le mot *Trinitas*. L'estampe entière est renfermée dans une bordure composée de figures d'astrologues, etc., et de feuillages. h. 8. p. 2. ½ l. l. 6. p. 10. l.

42°. Une Femme bien parée et assise à terre avec un petit chien sur son giron. Devant elle sont deux guerriers, et derrière ceux-ci la Mort est assise sur un arbre, et montre sa clepsydre qu'elle tient de la main gauche. Sur l'arbre est marquée l'année 1524, et le mono-

gramme de l'artiste. Dans le lontain on aperçoit un joli paysage. h. 7. p. 9. l. l. 4. p. 4. l.

43°. Deux Saints, dont l'un porte une crosse et l'autre une longue croix, et tous les deux coiffés d'une mître. Ils tiennent chacun une couronne sur la tête d'un moine qui est posé entr'eux dans une attitude respectueuse; tandis qu'un ange plane au-dessus de lui avec une troisième couronne. En haut dans la voûte de l'église où se passe cette scène, on aperçoit Dieu le Père sur des nuages, etc. h. 11. p. l. 8. p. 5. l.

Cet artiste, qui jusqu'à présent n'a été connu que de nom, et dont la marque étoit ignorée (quoique le professeur Christ l'ait citée, mais sans savoir à qui elle appartenoit) m'est devenu familier, dit M. le professeur d'Annone; de sorte que je puis le tirer de l'obscurité où il se trouvoit; car nous avons à notre bibliothéque près de quatre-vingt-dix dessins et gravures en tailles de bois, qui sont pour la plupart de belles pièces, de la main de ce maître. Cela est d'autant plus précieux pour nous, qu'Urs Graf étoit orfèvre et graveur de la ville de Bâle, ainsi qu'il s'est nommé lui-même sur une pièce extrêmement rare, dont voici la description.

44°. Sur un des côtés du papier est un Homme

de guerre, tracé légèrement à la plume; de l'autre côté est une prière au Saint-Esprit, écrite en caractères particuliers de l'invention de l'artiste, que j'ai été assez heureux de pouvoir déchiffrer. La souscription écrite avec les mêmes caractères, porte *von: mir: Vrsus: Graf: Goldschmid. Vnd: münzisen. Shider* (au lieu de *Schnider*) *zvo. Basell. Ano.* 1523. (Par moi Ursus Graf, orfèvre et graveur de poinçons de la monnoie de Bâle, en 1523).

La marque de cet artiste est toujours telle que nous l'avons donnée plus haut, ou bien de la manière indiquée Pl. XI, nº. 36 seconde figure; de sorte que le burin forme l'un des côtés du V. Il semble donc que c'est une erreur que d'avoir pris, dans le *Catalogue de Paul Behaim*, les lettres initiales V. G. d'une Passion pour la marque d'Urs Graf. Celui-ci entrelaçoit toujours les lettres de son nom. Jamais du moins, dit M. d'Annone, ne les ai-je vu séparées ni sur ses dessins ni sur ses gravures en bois. Je possède moi-même cette ancienne Passion, non quelques estampes séparées, mais tout le livre, tant gravures que texte. Il y a vingt-six planches en bois, presque toutes marquées d'un V et d'un G. Voici le titre de ce livre :

Der text des passions oder lydens christi,

auss den vier ewangelisten zusammen yn eyn synn bracht mit schœnen figuren.

Et à la fin il y a :

Getruckt von Johannes knoblouch zu Strassburg, In dem jar als man zalt M. CCCCC IX.

Mais la manière dont ces estampes sont dessinées me semble trop différente de celle de ce maître, pour qu'elles puissent être de lui. Je sais bien que Christ et d'autres attribuent ces V. G. à un certain Gamperlin ou à un von Goar; mais quels sont ces artistes? Je crois que personne ne les connoît jusqu'à présent.

M. Bezzel l'aîné de St.-Égide, possède deux livres avec des estampes d'Ursus Graf. Voici le titre de l'un :

45°. *Postilla* Guilhermi *super Epistolas et Euangelia, per totius anni circuitum, de tempore, sanctis, et pro defunctis : œre et arte nova impressa : cum quadam notabili interlineari, hactenus inuisa : cuiusdam uiri religiosi, pro scholasticis exarata : Directorioque alphabetico adornata.* Cent quatre-vingt six feuillets in-4°., sans compter le titre et le *Directorium in epistolas et euangelia*, lequel est composé de sept feuillets. Ce livre a été imprimé à Bâle en 1513. Il y en a une autre

édition de Bâle de 1509. Les plus anciennes éditions, sans estampes en tailles de bois, ont été faites à Nuremberg, par Antoine Koburger en 1481 et 1488 (et à Strasbourg, in-4°. sous la même année) in-folio, et in-4°. en 1499. Dans le *Catalogue de R. Ant. Fabricius*, il est parlé, *Tome III. n°.* 1525 d'une édition in-folio de Strasbourg de 1486.

Immédiatement après le feuillet du titre des *Postilles* des Evangélistes et des apôtres, on trouve à la droite de l'évangéliste St.-Mathieu, la marque indiquée Pl. XI n°. 37.

Cette dernière marque se retrouve sur toutes les petites gravures en bois de cette *Postilla*, au-dessus de l'évangile, depuis la *page* 75 jusqu'à la fin. La marque d'en haut est la boëte à borax qui servoit aux orfèvres, du nombre desquels étoit Urs Graf. Voyez le *Dictionnaire des Monogrammes* du professeur Christ.

Freytag, dans son *Apparatus litterarius, vol. III,* cite les œuvres de Guilhermus, ainsi que d'autres traités; mais il n'y est pas fait mention de cette *Postilla*.

Dans le cadre qui entoure les planches, lequel est composé de figures, il y a en bas sur une tablette la marque qu'on voit Pl. XI. n°. 39.

46°. Le second ouvrage que M. Bezzel pos-

sède avec des estampes d'Urs Graf, est la ***Passio domini nostri Jesu Christi secundum seriem quatuor euangelistarum : per fratrem*** Danielem Agricolam ***ordinis minorum de obseruantia : accuratissima opera deuotissimaque expositione illustrata : magnorumque uirorum sententiis compte adornata.*** Quarante feuillets.

Sur le feuillet du titre est la même estampe que celle qui se trouve devant la ***Postilla.*** Dans le texte même il y a vingt petites gravures en bois, dont quelques-unes portent la marque d'Urs Graf.

Feu M. Krismer, bibliothécaire de la Chartreuse de Buxheim, de qui nous avons déjà eu occasion de parler, a découvert deux gravures en bois collées dans un manuscrit in-4°. de 1461. Ce ne sont, à la vérité, que des tables destinées à indiquer les lettres dominicales de Pâques et le nombre d'or; mais qui cependant méritent notre attention par leur ancienneté. Sur la première il y a une grande et deux petites roues ou cercles. Au-dessus du grand cercle est placé le soleil à la droite, et à la gauche se trouve la lune. Au bas du même cercle sont deux mains, dont l'une montre vers le petit cercle à la droite, et l'autre

vers le petit cercle à la gauche, au milieu duquel on lit ces mots : *Rota aurei numeri;* et au-dessous de ces mots est le monogramme du graveur, figuré de la manière indiquée Pl. XI. nº. 38. La seconde estampe représente un tableau chargé de chiffres qu'une figure d'Ève tient de la main du côté gauche. Adam est placé à la droite du tableau. Au-dessus de sa tête est un rouleau qui va en montant, et sur lequel il y a : *Impar W et supra;* tandis que sur un pareil rouleau près d'Eve, mais qui va en descendant, sont ces mots : *Sed par tendit ad infra.* Au-dessus du tableau de chiffres, entre les pieds des deux figures, est un plus grand rouleau, dont le quart est coupé, et qui contient quatre lignes d'écriture : la première porte : *A nati festo;* la seconde : *Tabula ista;* la troisième : *Tenet adesto;* la quatrième : *Et cetera;* avec le même monogramme que celui de la première planche. L'impression de ces estampes est fort pâle, dans le goût de celle de l'édition hollandoise du *Speculum humanæ salvationis;* et elles paroissent être d'une fort ancienne date.

CHAPITRE XII.

De l'origine du papier de coton et de lin, ou de chiffons (1).

Il est difficile, dit M. Breitkopf, de parvenir à connoître l'origine des cartes à jouer et de la gravure en bois, sans savoir préalablement dans quel temps on a commencé à se servir du papier de lin ou de chiffons. Cependant il est fort mal aisé de distinguer cette espèce de papier d'avec celle qu'on faisoit de coton depuis quelques siècles, à cause de l'extrême ressemblance qu'il y a entre l'une et l'autre; d'autant plus que les

(1) Pour ne point laisser d'ambiguité sur la signification que nous attachons ici au mot de *chiffons*; qui pourroit faire penser aux chiffons de laine, etc., nous dirons que nous nous en servons seulement pour indiquer le vieux linge. On sait qu'en France on les nomme *chiffons*, *drilles*, *drapeaux*, *guenillons*. Les papetiers d'Auvergne les appellent *pattes*, et ceux de Limoges leur donnent le nom de *peilles*.

deux matières ont quelquefois été mêlées ensemble pour la fabrication du papier (1).

---

(1) M. l'abbé Andres (*Dell' origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura, tom, I. pag.* 202 *et seq.*), après avoir indiqué les plus anciens monumens écrits sur papier, qui existent, soit en France, soit en Espagne, dit que le papier de soie étoit fabriqué très-anciennement à la Chine et dans les parties orientales de l'Asie ; que de la Chine, l'usage en passa dans la Perse en 652, et à la Mecque en 706. Les Arabes substituèrent à la soie le coton, plus commun dans leur pays, et le papier de coton se répandit en Afrique et en Espagne, par les Arabes qui s'en servirent, jusqu'à ce que les Espagnols, reconnoissant qu'ils pouvoient employer le lin, qui est fort commun dans le royaume de Valence, imaginèrent de l'employer pour la fabrication de leur papier, au lieu du coton qu'il leur falloit tirer de l'étranger. Aussi, le plus ancien papier de lin se trouve-t-il être celui de Xativa, de Valence et de la Catalogne ; les provinces méridionales de l'Espagne s'en servirent plus tard. D'Espagne, le papier de lin passa en France, où nous voyons une lettre de Joinville à Saint-Louis, mort en 1272, et une pièce du duc de Bourgogne, datée de 1302, toutes deux écrites sur ce papier, qui, de France, passa en Allemagne, où on le trouve, en 1312 et 1322 ; en Angleterre, en 1320 ou 1342. A l'égard de l'Italie, connue par son commerce avec le

L'ancien papier d'Egypte (1) étoit d'un travail trop difficile, par conséquent d'un prix trop haut, pour qu'il pût être d'un usage général; aussi fut-il bientôt remplacé par le parchemin (2), ensuite, au onzième siècle, par le papier de

---

Levant, elle avoit en abondance du papier de coton; elle fit bien plus tard que l'Espagne et la France, usage de celui de lin, dont la fabrique en cette contrée ne s'introduisit à Padoue et à Tréviso que vers le milieu du quatorzième siècle; en sorte que M. l'abbé Tiraboschi et d'autres écrivains italiens doivent avoir été aveuglés par l'amour patriotique, quand ils ont avancé que l'Italie étoit la première contrée de l'Europe où l'on avoit employé le papier de lin. — Cet extrait de l'ouvrage de M. l'abbé Andres, est de feu M. l'abbé de St.-Léger. *Journal de Paris*, 13 *septembre* 1786.

(1) Il ne faut pas confondre l'ancienne *charta corticea*, faite avec la *membrana ligni tenuore*, qu'on appeloit aussi *liber*, avec la nouvelle *charta papyracea ex pelliculis herbæ ægypticæ*. — Mabillon, (*lib. I, p.* 33 *de re diplom.*) donne une description très-satisfaisante de ces deux espèces de papiers.

(2) Le parchemin fut employé, pour la première fois, à l'usage de l'écriture, à Pergame, du temps du roi Eumène, environ 200 avant J. C. *Pline*, *liv. XII*, *ch.* 21.

coton, et enfin totalement exclu d'Europe vers le milieu du douzième siècle (1).

On a prétendu jusqu'à présent, quoique à tort, que le papier de coton a été inventé, au huitième siècle, par les Arabes (2). On sait aujourd'hui avec plus de certitude, qu'ils apprirent à le connoître dans la Bucharie, qu'ils conquirent en 704, et d'où ils rapportèrent dans leur pays l'art de le fabriquer. Il est vrai qu'à cette époque l'usage en devint plus général; mais l'art même de le faire ne fut introduit, par ce peuple, d'Afrique en Europe, que vers le onzième siècle.

Ce papier se fabriquoit avec du coton cru; aussiétoit-il d'autant moins compacte et durable que les Arabes ne connoissoient point les moulins à eau et les autres procédés qui contribuent à rendre le papier propre à recevoir l'écri-

---

(1) Voilà ce qu'assure Eustathe dans ses *Scholies sur Homère*, *Odyss.*, *etc.* Il vivoit au douzième siècle.

(2) Cadiri (*in Bibl. Arab. Hisp., tom. II, Madr.* 1770, *p.* 9), dit que les Arabes en attribuoient l'invention à Jos. Amra. Suivant les *Transactions philosophiques de* 1703, *vol XXIII*, *p.* 1515. le plus ancien manuscrit sur papier de coton qui se trouve dans la bibliothéque

ture; de sorte qu'il est aisé de distinguer ce papier par la facilité avec laquelle il se déchire, ainsi que par son peu de corps et son œil jaunâtre. Les Arabes avoient établi des manufactures de ce papier à Septa, aujourdhui Ceuta en Afrique, ainsi qu'à Xativa, à Valence et à Tolède en Espagne, lesquelles n'en ont certainement pas fabriqué d'une autre espèce que celle de coton, tant sous les Maures et les Arabes, que sous les Chrétiens; mais il faut croire que ces derniers, qui, dès 1085, avoient pris possession de Tolède, et s'étoient rendus maîtres de tout le royaume de Valence en 1238, auront connu l'usage des moulins à eau et l'emploi des chiffons de coton; comme cela paroît aussi par le nom qu'ils donnoient à ces chiffons (1); d'autant plus qu'ils se

---

Bodléienne à Londres, est de 1049; et le plus ancien manuscrit, sur le même papier, que possède la bibliothèque impériale de Paris, à ce qui est dit dans les *Mém. de l'Acad. royale des Sciences*, *tome IX*, *in-12*, *p.* 323, est de 1050. En Espagne, on n'a pas trouvé de plus ancien papier que de 1090, et en Italie, il n'y en a point eu avant 1221.

(1) Pierre Maurice, nommé le Vénérable, dans son *Traité contre les Juifs*, dit: « Les livres que nous lisons » tous les jours, sont faits de peaux de bélier, ou

laissent infiniment mieux travailler que le coton en nature. Et c'est de ces essais que seront résultées les espèces de papier fabriquées sous les rois chrétiens, lesquelles approchent davantage du papier de chiffons de linge, dont elles sont aussi plus difficiles à distinguer. Peut-être même ont-ils essayé d'y mêler des chiffons de linge; ce qui a donné à ce papier une plus grande ressemblance avec notre papier actuel.

Espagne.

La culture du lin s'étant répandue en Europe, mais surtout dans les contrées du Nord, ainsi que l'art d'en faire de la toile, il y a lieu de croire que c'est plutôt dans ces derniers pays qu'en Espagne qu'on songea à se servir de lin

---

» de bouc, ou de veau, ou de plantes orientales, » (papyrus d'Egypte), ou enfin de chiffons. *Ex » rasuris veterum pannorum*; » et dans les lois du roi Alphonse le Sage, de l'année 1263, que Joseph Berni a publiées à Valence en 1759, où il parle, *part. III, t.* 18, *l.* 5, des documens auxquels pendoient les sceaux de cire, le papier est appelé *parchemin de drap*: *E estas son de muchas maneras, que las unas facen en pergamino de cuero e las otras en pergamino de paño.*

pour en fabriquer du papier. Cependant les savans George Majanse d'Oliva, François Perez de Tolède, Ferdinand Velasco de Madrid et Finestrier ont cherché dans leur correspondance avec M.r Meerman (1), à prouver que c'est à l'Espagne qu'on doit l'invention du papier (2). Le plus ancien papier qu'ils aient pu

(1) Jusqu'en 1762, l'époque de l'invention du papier de lin, en Europe, étant demeurée fort incertaine, feu M. Meerman proposa un prix de vingt-cinq ducats de Hollande, à celui qui lui présenteroit le plus ancien monument écrit sur du papier de cette espèce; et il publia un programme latin, dans lequel il exposoit sommairement les opinions de plusieurs auteurs sur ce point historique. Eveillés par ce programme, les savans firent des recherches, et envoyèrent à M. Meerman des mémoires, en forme de lettres, où chacun disoit son avis et citoit les monumens; le recueil de toutes ces pièces fut imprimé à la Haye, chez van Dalen, en 1767, in-8°. Aucun de ces mémoires ne détermine précisément quel est le manuscrit connu le plus ancien qui soit écrit sur papier de lin; mais il y est démontré que l'on a fait usage de cette espèce de papier avant l'an 1300.

(2) Les lettres de Majanse, qui contiennent aussi les notes fournies par les trois autres savans Espagnols, se trouvent dans MEERMANNI *et doctorum viro-*

trouver dans ce pays est de 1079, d'après l'histoire de la découverte du corps de St.-Cucuphat qui s'y trouve écrite, et qui est plus moderne de trois siècles que l'arrivée des Maures en Espagne (1). Il est vrai que, suivant ces mêmes savans, ce papier est de lin; mais ils conviennent en même temps, que l'écriture qui le couvre est trop moderne pour qu'on puisse le placer à la susdite année.

Le second papier avec date est celui d'un vocabulaire latin qui se trouve dans le couvent de San Gilos (2), composé de feuillets de parchemin et de papier entremêlés, et dont le texte est en lettres gothiques, de sorte qu'il doit avoir été écrit sous le règne d'Alphonse VI, roi de Castille, par conséquent de 1072 à 1109; puisque cette manière d'écrire a été défendue par le conseil

---

rum ad eum Epistolis de Chartæ vulgaris seu lineæ origine, *p.* 49 — 80, *p.* 85 — 97, *p.* 140 — 142, *et p.* 147 — 153.

(1) *Voy. Tom. I, Regiæ Acad. Bonar. Litt. urbis Barcinonis.*

(2) FRANC. DE BERGANZA, *Antiquid. de España. Tom. II, l. VII, c.* 7. §. 124.

de Léon en 1129; mais le mélange de feuillets de parchemin et de papier donne lieu de croire que ce dernier est de coton.

L'écrivain arabe Scherif al Edrissi (1), qui vivoit en 1051, dit, comme témoin oculaire, que c'étoit à Xativa qu'on fabriquoit le meilleur papier. Cacim Aben Hegi assure la même chose (2). Mais ces deux auteurs arabes ne peuvent avoir parlé que du papier de coton; tandis que le témoignage d'Escolanos (3), qui écrivoit au commencement du dix-septième siècle (si ce qu'il

---

(1) *Scherif al Edrissi, Geographus Nubiensis, in Libro Relaxationis animi curiosi climatis IV. P. I*, p. 160, dont la traduction latine a été imprimée à Paris en 1619. Voici ses mots : *Sætaba autem urbs est venusta. — In ipsa præterea conficitur papyrus præstantissima et incomparabilis.*

(2) Cacim Aben Hegi a écrit avant la conquête de l'Espagne par les Arabes. Il dit que l meilleur papier blanc, de son temps, se faisoit à Xativa.

(3) Gaspard Escolanos, qui vivoit au commencement du dix-septième siècle, dit, dans son ouvrage *de Urbis Cordubæ Regibus, lib. IV, c.* 3 : *Suo tempore fabrefieri Sætabi chartam albam perfectissimam, qualis nusquam terrarum esset. Voy. Epist. ad Meerm.*, p. 88.

dit n'est pas une répétition de ce que les deux précédens ont avancé) peut bien regarder le papier de lin; mais tout cela n'en prouve point l'ancienneté.

Majanse fait mention d'un traité entre Ildéfonse II, roi d'Arragon, et Alphonse IX, roi de Castille, en 1178, qu'on conserve dans les archives de Barcelone, lequel est écrit sur du papier, qui y est appelé *charta communis* et que cet écrivain regarde comme fait de chiffons. Mais des papiers d'une date beaucoup plus moderne ayant été reconnus pour être de coton, on ne peut guère croire que cette *charta communis* soit d'une autre espèce.

Dans cette même description il est parlé aussi des *Regesta Expugnationis Regni Valentiæ*, qui commencent avec l'année 1237, du temps du roi Jacques le Conquérant, et qui ont été continués par ses successeurs, tous écrits sur un papier (1) que l'auteur prétend être de lin; mais les raisons déjà alléguées, et la certitude qu'on a que les manufactures de papier de coton des Maures existoient alors dans le royaume de

---

(1) *Reg. Acad. Bon. Litt. urbis Barcinon. T. I, c. 2, p.* 59 *et* 355. *Vide* MAJANSII *Epist. p.* 87.

Valence, font croire que ce n'est que du papier fin de cette dernière espèce, qui ressemble beaucoup à celui de lin.

Les *Fori* ou lois du royaume de Valence de 1238, par conséquent immédiatement après la conquête, ordonnent, entr'autres, l'imposition d'une taxe sur le papier qu'on y fabriquoit. Il paroît que les fabricans de ce temps-là étoient encore des Maures; que par conséquent c'étoit du papier de coton qu'on faisoit. Les Chrétiens vainqueurs, qui n'avoient pas encore exercé cet art, ne purent certainement remplacer de suite les Maures dans cette espèce de manufactures; ils eurent par conséquent besoin de temps et d'instructions pour donner une meilleure qualité à leurs papiers.

Perez donna avis à M. Meerman d'une traduction de l'arabe de quelques ouvrages d'Aristote, achevée par Moïse Bar Samuel Bar Judah Ben Thibun, de Grenade, en l'année 5010 du monde, le vingtième jour du mois Elul, c'est-à-dire, en l'année 1250 de l'ère chrétienne; laquelle, à ce qu'il dit, se trouve à la bibliothéque de l'Escurial (1). Mais le traducteur,

---

(1) Cette traduction hébraïque des œuvres d'Aristote

le pays et l'année ne laissent, d'après les circonstances indiquées plus haut, penser qu'à du papier de coton. Cependant, comme les deux espèces de papier de ce manuscrit ont été, d'après les épreuves indiquées par M. Meerman, et dont M. Majanse lui a donné connoissance, reconnues pour du papier véritablement mieux travaillé et plus beau qu'il ne l'étoit communément en Espagne du temps d'Alphonse X et de Sanche, de 1280 jusqu'en 1290, et même pour du papier de chiffons, on doit faire une distinction entre l'année de l'achèvement de la traduction de cet ouvrage, et le temps où l'on en a fait une nouvelle copie, qui ne sauroit servir de preuve ici; d'autant plus que Casari a trouvé dans la même

---

se trouve à la bibliothéque de l'Escurial, sous le n°. 35. Perez en a donné le titre entier, traduit en latin : *Completæ sunt interpretationes verborum Aristotelis de* audito physico, *cum adjutorio dei; succedunt post eas interpretationes textus ejusdem de* cœlo et mundo *; et transtuli eas ex Lingua Agarerica in Linguam Hebraicam Ego Moses Bar Samuel Bar Jehuda, memoria justi in benedictione sit, Ben Thibun e Grenada Hispaniæ. Et completa est translatio ejus, sic est, in mense Tebeth anno quinquies millesimo decimo a creatione mundi. Benedictus sit Deus in æternum.*

bibliothéque d'autres copies de cette espèce. Il faut donc en conclure, avec M. Meerman, que le papier de ce manuscrit est du quatorzième siècle, par conséquent d'un siècle entier plus moderne que ne l'indique la date du manuscrit.

Le même Perez envoya un échantillon de papier d'un manuscrit conservé dans l'église de Tolède, intitulé : *Claudio Ptolomeo quadripartito Centiloquio*, sur la dernière feuille duquel il y a les années 1262, 1264 et 1265 dans les observations qui y sont écrites, et qui doivent aussi véritablement être de ce temps-là, si l'on en juge d'après l'écriture (1). Cependant M. Meerman, après avoir examiné ce papier, a déclaré qu'il étoit également de coton.

---

(1) Ce manuscrit sur papier se trouve à la bibliothéque de l'église de Tolède, *in Pluteo* 22, n° 2. Sur la première feuille, on lit les notes suivantes d'un anonyme :

Nota. *Conduxi domum Domini præpositi — anno Domini M. CC. LXII et fuit hoc, secundi anni in mense Januarii XI die exseunte Januario.*

Item solvi Domino Præposito pro pensione domus anno Domini M. CC. LXIV. solidos XX.

Item anno Domini M. CC. LXV. solvi Domino Præposito pro pensione domus die V intrante Madio solidos XX.

Alphonse le Sage, roi de Castille, n'a pas oublié le papier dans ses règlemens de 1265, concernant les documens qui doivent être accompagnés d'un sceau de cire. Il y dit que ces écrits étoient de différentes espèces : les uns sur du *parchemin de peau*, et d'autres sur du *parchemin de drap* (1). Majanse s'est donné beaucoup de peine pour faire passer ce parchemin de drap pour du papier de lin; et il en envoya un échantillon, qu'il avoit reçu de Velasco, à M. Meerman, qui, après examen fait, le reconnut pour du papier de coton.

Majanse fit passer encore un autre échantillon de papier lisse, pris d'un manuscrit hébreu de la bibliothèque de l'Escurial (2), contenant un traité de Rabbi Moïse Ben Jacob Mikotsi. A la fin on trouve qu'il a été écrit l'an du monde

(1) Voyez sur ceci la *note* de la *page* 274 où il est déjà parlé de ce *pergamino di paño*. Consultez aussi *Epist. ad Meerm. p.* 63 *et* 82.

(2) Ce manuscrit hébreu contient différens traités, entr'autres, celui de Moïse Ben Jacob Mikotzi *de præceptis negativis ;* et il est écrit sur *papel bruñido*, ou, comme le traduit Majanse, *charta polita*. Voy. *Epist. ad Meerman, p.* 142, et le jugement de M. Meerman, *p.* 146.

5027, ou l'an 1267 de l'ère vulgaire. Cependant, quoique la plupart des manuscrits arabes-mauresques de la même bibliothéque soient des copies faites postérieurement, on a reconnu que celui-ci encore est sur papier de coton.

Finestrier envoya à M. Meerman différens échantillons de papier qu'il avoit coupés de rôles et de cédules conservés dans un ancien registre de la chancellerie d'Alphonse IV, roi d'Arragon. Sur l'un de ces documens il y avoit : *sue fecha embara en los derechos que son devidos à Don Ximen Perez de Pina. — Marts X dias entrada del Mes d'abril*; paroles qui ont rapport à Ximénès Perez de Pina, dont il est parlé dans le *Registro Donationum Valentiæ*. Finestrier croyoit que ce papier étoit fait avec du lin. Or, comme Ximénès Perez de Pina est mort sous le règne du roi Jacques le Conquérant, il faut que cela ait eu lieu avant le décès de ce monarque, arrivé en 1276. Cependant M. Meerman a déclaré que l'examen lui avoit fait voir que, quoique ce papier fût serré et compacte, il étoit cependant de coton.

Perez découvrit à la bibliothéque de Tolède un manuscrit de lettres et d'ordonnances de Sanche IV, roi de Castille, de l'année 1294, dont il fit passer des fragmens à M. Meer-

man (1); ils furent également reconnus pour n'être pas de papier de lin. Et il en fut de même de quelques pièces des années 1298 à 1340, envoyées par Velasco; lesquelles même furent trouvées être de coton d'une mauvaise fabrication, de sorte qu'on y distinguoit encore les fils de cette matière.

Sur une autre feuille d'un ancien livre de la chancellerie du roi d'Arragon, Alphonse IV, envoyée par Finestrier, on trouvoit les années 1300 et 1332; mais ce papier fut reconnu à la première inspection être fabriqué avec du coton.

Il paroît donc clairement, par l'examen de ces différens papiers, que l'ordonnance que le roi Pierre II de Valence ou IV d'Arragon, publia en 1338, concernant les papeteries de Valence et de Xativa (2), enjoignant, sous

---

(1) Ce manuscrit se trouve à la bibliothéque de l'église de Tolède, sous le titre : *Cuenta y gasto del Rey don Sancho ; Pluteo* 21, *n*°. 29.

(2) Le privilége du roi Pierre II de Valence ou IV d'Arragon, est le dix-septième entre les *Fori*, *fol.* 106, *col.* 2, et porte ce titre : *Q'papirus* Valentie *et* Xative *reducatur ad formam antiquam*; *al' mostazaffii exhigant penas ut de aliis fraudibus.*

peine de punition, de donner de nouveau au papier la bonne qualité qu'il avoit anciennement, ne pouvoit avoir pour objet que des papiers de coton, et prouve, en même temps, que les papeteries avoient dégénéré entre les mains des Chrétiens qui succédèrent aux Maures; de manière qu'on ne peut pas supposer que, dans ce court intervalle, ils aient pu améliorer leur art par la découverte de l'emploi du vieux linge.

Il en est de même d'une ordonnance relative aux chantres de l'église donnée en 1339, dont Perez fit passer un échantillon à M. Meerman, qui le reconnut pour être de coton.

Mais nous voilà arrivés enfin à l'époque où il y a une ligne de démarcation entre le papier de coton et celui de lin; car le papier d'un manuscrit de *Francisci Eximii Vita et Acta Christi* (1) que Majanse possédoit lui-même, et qui

---

(1) On trouve les détails dans les *Epist. Manj.* *p.* 86, et dans le jugement de M. Meerman, *p.* 136, qui l'a regardé comme un véritable papier de lin; mais il dit, en même temps, qu'il est de trop nouvelle date pour qu'il puisse servir à l'examen de l'ancien papier de cette espèce. L'échantillon envoyé par Majanse avoit pour marque une paire de ciseaux. *Pl. XIII*, *no.* 67. Le papier de quelques-uns des premiers livres impri-

étoit composé de papiers avec différentes marques et de feuillets de parchemin, fut reconnu pour être de chiffons, quoiqu'il fût d'ailleurs épais et grossier. Il n'est pas prouvé non plus qu'il ait été fabriqué en Espagne; car les différentes marques de papier, pour le peu de feuilles que demandoit le manuscrit, prouvent non seulement la rareté de ce papier en Espagne, mais font connoître aussi qu'il a été rassemblé de différentes manufactures, et cela certainement de pays étrangers.

On ne sauroit douter que les papeteries de

---

més en Allemagne au quinzième siècle, portent cette même marque figurée plus en petit. Mais cette marque de ciseaux se trouve mêlée avec d'autres papiers, plus abondamment dans les livres imprimés, pendant ce même siècle, en Italie, tantôt sous la forme de ciseaux de tailleur, dans les livres imprimés par Jenson, Jean de Seligenstadt, et Jean de Colonia et Gerens, en 1477, 1478, 1483 et 1485, à Venise et à Rome, *apud St. Marcum*; tantôt sous la forme de forces à tondre le drap. *Pl. XIII*, no. 68, dans les livres sortis des presses de Jenson à Venise, en 1478, tantôt sous celle de cisailles, dans les livres de Jenson et d'André de Ascula à Venise, de 1477 et 1493. La conjecture que ce papier a été porté d'Italie en Espagne au milieu du quatorzième siècle, est fortifiée

Xativa, de Valence et de Tolède n'aient fabriqué plus tard du papier de lin; c'est-à-dire, peu de temps avant l'invention de l'imprimerie, ou vers la fin du quinzième siècle. On a reconnu comme tel celui d'un fort ancien manuscrit que possédoit Majanse. On ignore, à la vérité, l'année où il a été commencé; mais l'écriture en a été continuée par ceux qui l'ont possédé à Xativa jusqu'à l'année 1435. C'est là sans doute une des causes pourquoi Valence est une des premières villes d'Espagne où il y a eu une imprimerie (1). Les premiers livres imprimés dans ce royaume nous

---

par la considération qu'il y avoit, à cette époque, une grande liaison entre ces deux pays, à cause des affaires de Naples et de la Sicile; et l'on sait qu'il y avoit déjà alors de fameuses manufactures de papier en Italie.

(1) Véritablement, les premières imprimeries en Espagne, furent établies dans des endroits où il y avoit depuis long-temps des fabriques de papier. La première s'éleva à Barcelone en 1473; la seconde, à Madrid, dans la même année; et la troisième, à Valence en 1474. D'autres villes en eurent peu de temps après: Séville en 1480, Saragosse en 1481, Salamanque en 1485, Tolède en 1486, et Murcie en 1487.

fournissent des preuves de la bonté du papier ; preuves que le témoignage d'un écrivain espagnol (1) du siècle suivant sert merveilleusement à confirmer.

Une relation dans laquelle il est dit, qu'en 1470 deux maîtres papetiers de la Galice, nommés Antoine et Michel, furent établir le premier moulin à papier à Bâle (2) paroît prouver qu'outre les papeteries dont il vient d'être parlé, il y avoit aussi, vers 1470, une pareille manufacture dans la Galice, où l'on cultivoit principalement du lin. Mais si cela est conforme à la vérité, il faut du moins que l'année indiquée soit fausse ; puisqu'il y avoit déjà depuis vingt ans plusieurs imprimeries autour de cette ville, qui certainement auroient pu recevoir des instructions sur l'établissement d'une papeterie de

(1) Gaspard Escolanos, dont il a déjà été parlé à la page 277 et qui écrivoit dans les premières années du dix-septième siècle, dit, dans son ouvrage *de Urbis Cordubæ Regibus*, *Lib. IV*, *cap* 3 : *suo tempore fabrefieri* Sætabi *chartam albam perfectissimam*, *qualis nusquam terrarum esset*. *Voy*. *Epist ad. Meerm*. *p*. 88.

(2) Joh. Jac. Hoffmanni *Lexicon universale*, *Basil.* 1677 *fol. Tom. I*, *p*. 557. *b*.

quelque pays plus voisin que l'Espagne, qui s'en trouve à une si grande distance.

Cependant les papeteries d'Espagne tombèrent ensuite en décadence, ainsi que le prouvent les livres qui sont sortis des imprimeries de ce royaume pendant les siècles suivans. Il se pourroit que les priviléges que les rois d'Espagne accordèrent au célèbre Plantin d'Anvers (1), ainsi qu'à certains couvens (2), et surtout le bas prix auquel le gouvernement avoit taxé les

---

(1) Le célèbre Plantin, d'Anvers, obtint du roi Philippe II, le titre de son archi-typographe, avec le privilège de fournir à l'Espagne tous les livres, surtout ceux de dévotion, dont elle pouvoit avoir besoin. Les descendans de son gendre Mouret, qui continuèrent l'imprimerie et la librairie à Anvers, avoient encore, il y a quelques années, le même débouché ouvert pour leur commerce.

(2) C'est un pareil privilége et monopole que les Jérônimites, à un mille de Valladolid, obtinrent de leurs fondateurs Ferdinand et Isabelle; privilége que Philippe II a étendu encore depuis. C'est en vertu de cette concession, qu'il n'est permis qu'à ces moines seuls d'imprimer et de débiter dans toute l'Espagne les bulles du pape; ce qui leur rapporte, dit-on, douze mille ducats d'Espagne par an.

livres imprimés en Espagne (1), aient beaucoup contribué à la ruine des imprimeries et des papeteriers de ce royaume.

C'est-là sans doute une des principales causes de la prospérité des papeteries génoises, qui s'emparèrent à tel point du commerce de l'Espagne, qu'elles accaparèrent totalement celui des chiffons de ce pays, surtout de l'Andalousie, et fournirent, en retour, pour cinq cent mille piastres de papier, sans parler de celui qui y étoit apporté des ports méridionaux de la France.

Aujourd'hui il y a dans le district de Barcelone, à peu de distance de Monserate, près du village d'Igulado, sur un canal artificiel, plusieurs moulins à papier (2); et un papetier espagnol, Francisco Guarro, a prouvé qu'on pourroit fabriquer en Espagne d'aussi beau papier qu'en Hollande (3), si le gouvernement

---

(1) Avant de pouvoir être mis en vente, les livres étoient soumis à plusieurs censures et approbations qu'il falloit imprimer en tête de l'ouvrage, et le taxateur royal mettoit souvent chaque feuille à trois maravedis.

(2) Voyez Joseph Baretti, *Voyage de Londres à Gênes, etc. Tome II.*

(3) Témoin le beau *Salluste*, imprimé par *Jbarra*,

daignoit accorder à cette branche d'industrie l'encouragement et l'appui qui lui sont nécessaires.

Il paroît donc, par ce qui vient d'être dit, que les Espagnols n'ont connu le papier de lin qu'au milieu du quatorzième siècle, et qu'alors il n'étoit pas le produit de leurs propres manufactures, mais qu'on le tiroit des pays étrangers; par conséquent il y a tout lieu de croire, qu'il n'y en a été fabriqué que peu de temps avant l'introduction de l'imprimerie dans ce royaume. L'Espagne ne peut donc pas s'attribuer l'invention du papier de chiffons.

France.

Le papier d'Egypte avoit été introduit en France au cinquième et sixième siècles, sous la race mérovingienne, pour servir à l'usage

---

in-folio, à Madrid en 1772. Le papier porte d'un petit côté la tour des armes d'Espagne, avec cette inscription; **F. GUARRO**, et de l'autre côté, il y a: **POBLACI CLARAMUNT**; dont les premiers mots indiquent le nom du fabricant Francesco Guarro, et les autres, le nom du lieu où est située la manufacture, c'est-à-dire, Pobla de Claramunt, dans la Catalogne.

de ses chancelleries (1); et l'on ne peut douter que les deux nouvelles espèces de papier dont il a été parlé dans le précédent article, n'y aient été employées immédiatement après qu'on en eut découvert l'usage, vu leur grande utilité et la situation limitrophe de la France avec l'Espagne et l'Italie; mais la manière de les fabriquer a été connue beaucoup plus tard des François que des Espagnols et des Italiens.

Comme rien ne prouve qu'on ait fait en France du papier de coton, il seroit inutile de chercher à connoître si les papeteries françoises en ont jamais fabriqué avec cette matière. Il est vrai qu'on sait que, dès les plus anciens temps, le lin étoit cultivé dans la Gaule (2); cependant l'usage du lin doit y être placé plusieurs siècles après la culture de cette plante (3).

---

(1) Mabillon, *de re diplom. Lib. I, c. IX*, §. 3, cite plusieurs documens du roi Childebert I, qui existoient encore de son temps.

(2) Voy. *Pline, Hist. Nat. Liv.* XI, *ch.* 2, *sect.* 1.

(3) Au *tome C des Mélanges tirés d'une grande bibliothéque, ou Précis d'une histoire générale de la vie privée des François*, par Constant d'Orville, *Paris* 1779. 8º, *L. I. ch.* 8, *p.* 111, il est dit : « Les tables — furent long-temps nues ; on avoit

Les écrivains du huitième siècle parlent encore, comme d'une chose remarquable, de ce que Sainte-Soligène avoit une chemise et d'autres parties de ses vêtemens de toile (1); et, quoique cela doive paroître singulier aujourd'hui, il est certain cependant, que c'est l'épouse de Charles VII (2) qui la première porta en France une chemise de toile, au quinzième siècle; et à cette même époque ou plus tard encore, on offroit aux empereurs et aux rois, comme des choses précieuses et rares, des serviettes fabriquées à Rheims (3).

» seulement soin de les bien polir ; ensuite on les a » couvertes de tapis de cuir, et enfin de nappes » faites de toile de lin et de coton ; et *L. II*, *ch.* 1, » *des Habillemens des Bourgeois*, *etc.*, *p.* 100. » on lit : « Pendant plus de deux cents ans, il a consisté » 1°. en une chemise ou chemisette de toile de lin, » aussitôt que cette toile a été assez commune pour n'être » pas réservée aux seuls grands seigneurs. » Mais il n'est pas dit de quel siècle il est question.

(1) Du Fresne, *Diction. T. II*, *P. II. p.* 120, cite *de Vita St. Soligena Secul. III. Bened. p.* 544 : *Linteum indusium, tunica interior linea.*

(2) Voy. Gabriel Naudé, *Additions à l'histoire de Louis XI*, *p.* 81, 82.

(3) Voy. *Mélanges tirés d'une grande bibliothéque. l. c. p.* 111 et 112.

Le père Hardouin assure qu'il a vu des pièces écrites sur du papier de lin avant le douzième siècle; mais il ne prouve point que ce papier ait été fait en France; et Maffei dit que ce n'étoit que du papier de coton qui par conséquent n'avoit pas été fabriqué dans ce royaume (1).

C'est Pierre-le-Vénérable, abbé de Clugny, qui le premier parle du papier de chiffons en France. Il fait mention de papier *ex rasuris veterum pannorum* (2); et il peut avoir écrit vers 1120, ou 1121. Mais son récit offre si peu de clarté, qu'il n'est pas possible de décider si c'est de chiffons de laine ou de chiffons de linge qu'il y est question, et si ce papier a été fait en France ou dans quelque autre pays. Il paroît d'ailleurs que l'intention de l'abbé de Clugny n'a pas été de faire ces distinctions; il n'a voulu parler sans doute que des différens

---

(1) Le père Hardouin, dans ses remarques sur Pline, *Hist. nat. tome II, p.* 157; et Maffei *in Ist. dipl. p.* 77. La bibliothèque impériale à Paris possède un manuscrit, n°. 2889, sur papier de coton de l'an 1050.

(2) Pierre le Vénérable a écrit vers 1120, son *Tractatus contrsa Judæos.* Voy. Andr. du Chesne, *Bibl. Clun. pag.* 1069, 1070.

matériaux dont on se servoit de son temps pour écrire; et il est probable qu'il n'a connu que le papier de coton, qui a été introduit en France par le commerce, ainsi que l'étoit auparavant le papier d'Egypte.

Parmi les échantillons de papier que Majanse envoya, dans le temps, à M. Meerman, il y avoit le fragment d'un traité de Maître Bernard de Gordino (1) avec l'année de 1294, que M. Meerman reconnut pour être de papier de lin; mais il prévient qu'il ne faut pas prendre l'écriture de ce papier pour celle de l'auteur, ni pour être de l'année 1294, qu'on doit, au contraire, être persuadé que cet écrit est postérieur d'un siècle et demi; car, ajoute le savant Hollandois, c'est à celle du quinzième siècle que cette écriture ressemble le plus.

Lorsque le père Montfaucon assure qu'il n'a trouvé ni en France ni en Italie des écrits sur papier de chiffons fait avant le règne de Saint-

(1) Bernard de Gordino, médecin de Montpellier, nommé *Fleur de lye en médecine*, mourut en 1305 ou 1307. Sa *Pratique en médecine* a été imprimée à Lyon en 1495. — Le jugement de M. Meerman se trouve pag. 83.

Louis, qui mourut en 1270 (1), son récit s'accorde, à la vérité, avec ce que dit Bullet, qu'il a vu une clause du testament d'Othon VI, comte de Bourgogne, de l'année 1302, laquelle étoit écrite sur ce papier de chiffons (2); mais ces témoignages, qui d'ailleurs supposent une connoissance de cette matière, ne peuvent pas fournir une preuve plus forte que les précédentes, de l'existence d'une papeterie françoise, quand même l'indication de l'année seroit plus exacte.

Mabillon, en nous apprenant que Heroval lui a communiqué une lettre de Joinville au roi Louis, dit le Hutin, laquelle doit avoir été écrite entre 1314 et 1316, qui sont les années de son règne (3), en conclut seulement que l'usage du papier de chiffons étoit alors commun en France pour l'écriture des lettres; mais il ne se hasarde point à dire qu'il en a été fabriqué à cette époque dans ce royaume.

---

(1) Montfaucon, dans sa *Dissertation sur la plante appelée Papyrus*, qui se trouve au *tome VI des Mém. de l'acad. des Inscr. et belles lettres.*

(2) Voyez Bullet, *Recherches historiques sur les Cartes à jouer. Lyon* 1757, *p.* 25.

(3) Mabillon, *de re diplomatica, lib. I, cap. VIII.*

Le défaut de renseignemens sur les espèces de papiers qu'on employoit dans les siècles précédens, tandis qu'il ne manquoit pas de personnes qui possédassent la volonté, le talent et les moyens de faire les recherches nécessaires sur ce sujet, donne lieu de croire que l'art de fabriquer du papier n'a pas été connu en France avant le quinzième siècle.

L'écriture des livres et le commerce de la librairie, avec lequel il a un rapport si intime, avoient fait en France, comme en Italie, de tels progrès à cette époque, que déjà à la mort de Charles VI on employa trois libraires de Paris pour faire l'inventaire de la bibliothéque de ce monarque (1). Quoique les livres de ce roi

---

§. 16. *p.* 39, dit : *Et si porro diplomata et instrumenta fere nulla, quæ quanticumque momenti essent, scripta sunt in charta nostra vulgari*; *ejus tamen usus in epistolis aliquando adhibitus est*, *ut docet Joinvillei epistola ad Ludovicum Hutinum, in ejusmodi charta exarata*, *quam Antonius Herovallius mihi cum multis aliis communicavit.*

(1) Les livres que le roi Charles VI laissa après sa mort en 1423 montoient à huit cent cinquante-trois volumes, la plupart écrits sur vélin, et furent estimés valoir 2323 liv. 4 sous de ce temps-là. Cependant, le duc

fussent pour la plupart écrits sur vélin, et que d'après le catalogue des bibliothéques des rois Charles V, VI et VII, entre les années 1380 et 1461, il n'y eût que peu de livres écrits sur papier (1). Cependant le grand nombre de callygraphes qu'il y avoit au quinzième siècle en France, et qui alloit à près de dix mille (2) pour les seules villes deParis et d'Orléans, même après l'invention de l'imprimerie, ainsi que l'exportation des papiers de ce royaume en Italie, où cependant on en fabriquoit long-temps auparavant, prouvent suffisamment que les

---

de Bedfort en fit l'acquisition pour 1200 livres; somme qui fut employée à élever un tombeau à ce prince et à la reine son épouse.

(1) Les catalogues des livres laissés par ces trois rois à leur décès, se trouvent dans les *Mémoires de l'acad. des Inscript. et belles lettres tom. I.* Les livres qui étoient écrits sur papier, sont indiqués de cette manière : *Guerres d'Angleterre et d'Ecosse*, EN PAPIER, et *un gros romant*, EN PAPIER. Mais il n'est pas dit sur quel papier c'étoit.

(2) Ce grand nombre de callygraphes qu'il y avoit à Paris et à Orléans se trouve indiqué dans le *Dictionnaire des gens du monde*, *tom. III. p.* 120.

papeteries étoient alors dans un état florissant dans quelques provinces de France.

La France et l'Allemagne sont certainement aujourd'hui les pays de l'Europe où l'on fabrique, et d'où l'on exporte la plus grande quantité de papier. Ce premier empire en fournit non-seulement à l'Espagne, à l'Angleterre, à la Suisse, mais encore au Danemarck, à la Suède, à la Russie, à la Hollande même et aux contrées méridionales, tant pour l'écriture que pour l'impression. On expédie des papeteries du Languedoc, de la Limoge, de la Guyenne, de la Bretagne et du Poitou une immense quantité de papier, tant par la Méditerranée que par l'Océan; et dans l'Alsace on en fabrique également beaucoup, qui passe en Suisse et en Allemagne.

Angleterre.

Jusqu'à présent on a fait peu de découvertes en Angleterre qui puissent servir à fixer avec quelque certitude le temps où le papier de lin a été connu dans ce royaume. Ducarell dit, il est vrai, qu'on trouve beaucoup de documens écrits sur cette espèce de papier entre les années 1282 et 1347; mais il n'y a personne dans cette île qui soit en état de distinguer le papier de lin de celui

de coton (1); et l'on verra par les renseignemens suivans sur l'Italie, qu'il n'y peut être question que de papier de coton.

Prideaux (2) produit quelques actes de Jean Cranden, prieur d'Ely, qui ont été écrits pendant la quatorzième année du règne d'Edouard II, par conséquent en 1320; mais on ne peut s'en rapporter à ses connoissances sur cette matière.

Dans la bibliothéque des archives de Cantorbéry, il y a, dit-on, un inventaire écrit sur papier de lin, de la succession de Henri, prieur de l'église du Christ, mort en 1340 (3).

---

(1) Voilà ce qu'André Ducarell dit dans sa lettre à M. Meerman, *in Epist. ad Meerm. p.* 98. Dans les *Transactions phil. de* 1703, vol. XXIII, p. 1515, on lit que le plus ancien manuscrit sur papier de coton qui soit en Angleterre est de 1049. Il se trouve dans la bibliothéque Bodléienne.

(2) Humphr. Prideaux, *Histoire des Juifs et des Peuples voisins.* Mais comme cet écrivain croit que les manuscrits arabes et orientaux sont de la même espèce de papier, on ne peut guère s'en rapporter à son jugement sur cette matière.

(3) Voy. *Transact. Phil. de* 1703, *n*°. 288, *p.* 1515 *et suiv.*

La bibliothéque Cotonienne (1) au Musée Britannique contient des pièces écrites sur papier de lin en 1342, sous le règne d'Edouard III; et l'on prétend qu'il y en a encore d'autres de cette nature et de plus ancienne date dans cette même bibliothéque.

La chancellerie de l'évêché de Norwich renferme un registre des legs faits pendant l'année 1370, entièrement écrit sur papier, ainsi que l'assure Prideaux. (2).

Et dans la bibliothéque du chapitre de Mayence (3) on conserve quelques manuscrits faits à Oxford vers la fin du quinzième siècle (1490), et dont on croit que le papier est de lin, parce que M. Guden n'a pas déclaré expressément qu'il est de coton, et qu'à cette date on ne pouvoit plus mettre en doute l'existence du papier de lin.

Cependant, si l'on pouvoit juger, en général, d'après le catalogue de la bibliothéque du roi

---

(1) Voy. ibid. l. c.; ainsi que les observations du professeur Murrey, *in Epist. ad Meerm. p.* 212.

(2) *Histoire des Juifs*, *etc. l. c.*

(3) Gudenus, *Sylloge variorum diplom. p*, 357

cette époque se trouve prouvé par la circonstance que la bulle même par laquelle le pape Victor II confirma les priviléges accordés à ce couvent aux années 1055 et 1056, étoit attachée par des cordons de coton de différentes couleurs (1).

Du Fresne (2) cite un passage de la *Sicilia sacra* de Rocchus Pirrus, dans lequel il est question d'une famille de papetiers de la Sicile : *Carta Cuttunea, quam fecerat Simon frater et mater ejus :* mais quoiqu'il y soit expressément question d'une manufacture de papier de coton, on ignore dans quel temps elle a existé. On peut cependant, à cause de la communication des Siciliens avec les Sarrasins, la regarder comme une des premières fabriques de papier en Italie ; d'autant plus que la matière première étoit indigène de cette île (3) ; et l'on peut

(1) Harenb., *l. c.* 1154.

(2) Du Fresne, *in Glossar.*, sous l'art. *Charta cuttunea*, cite ce passage de la *Sicilia sacra*, de Rocchus Pyrrus, *Libr. IV*, *p.* 92.

(3) Joh. Gesner *in Phytographia sacra generali.* Tigur, 1759. in-4°. p. 16, 17, *Gossypion herbaceum* (coton) *in magna copia quotannis in — Sicilia — seritur.* Pline n'en dit rien ; il faut donc que cette plante y ait été cultivée plus tard.

même en fixer à-peu-près l'époque, d'après un diplôme dont parle aussi Pirrus. Cet acte est de Roger, roi de Sicile, qui le renouvela sur parchemin en 1145, ayant d'abord été écrit en 1102 sur *carta cuttunea*. Pirrus cite encore un autre pareil document lequel fut dressé et signé en 1112.

Bjornstahl (1) découvrit, pendant son voyage en Italie, chez le prieur Campanella à Vérone, une lettre adressée à l'évêque Omnibonus, mort en 1186, laquelle étoit écrite sur papier.

Le même écrivain (2) vit dans les archives de Gênes un protocole de l'année 1179 jusqu'à 1417 en trois gros volumes in-folio écrit sur du papier de coton; ainsi qu'il est facile d'en juger par la légèreté de ces volumes.

Parlons maintenant d'un manuscrit de *C. Sallustii Crispi Bellum Catilinare et Jugurthinum*, qui se conserve à la bibliothéque Lollienne, à la fin duquel se trouve l'année M CC II (3).

---

(1) Dans ses *Lettres à Gjorwell*, *T. II*, *p.* 277, en allemand.

(2) *Ibid. l. c.*

(3) Le *Catalogus Mss. Codic. Lollianæ Belunensis Bibliothecæ* est dans la *Nuova Raccolta d'opusc. Scientif. e Filolog. Tom IV. Venet.* 1758. 12°. *p.* 143.

Il est vrai que dans le catalogue de cette bibliothèque il est dit que c'est un *Codex chartaceus*; mais on n'explique pas de quelle espèce. Cependant ce qui suit ne permet guère de douter qu'il ne soit de papier de coton.

Dans les *Constitutiones Siculæ* de l'empereur Frédéric II, qu'il a données en 1221 (1), il y a une ordonnance par laquelle il est dit, qu'à l'avenir tous les instrumens publics ne pourront être dressés que sur parchemin; que tous les actes écrits sur papier seront non-recevables en justice, et que tous ceux qui étoient faits sur papier de coton devront être transcrits sur parchemin dans l'espace de deux ans. Cela sert à prouver que le papier de coton de ce temps étoit d'une mauvaise qualité, et que celui de lin n'étoit pas encore connu.

Dans la même bibliothèque Lollienne il y a un autre manuscrit de géométrie (2) sur papier;

Seq. Ce *Codex* est le *n°*. *IV*. — Les catalogues des Mss. des bibliothèques de Turin et de Florence ne donnent également pas de meilleurs renseignemens sur les espèces de papiers des manuscrits qui s'y trouvent.

(1) *Constitutiones Siculæ Frederici II. Imperatoris. Rom. Anno* 1221 *vulgatæ*, *Lib. I. Tit.* 78.

(2) Ce manuscrit, sous N°. XLIV, est intitulé:

mais il n'est également pas dit de quelle espèce est ce papier. On reste donc dans l'ignorance à cet égard; il y a cependant lieu de croire que c'est du papier de coton.

L'ordonnance de l'empereur Frédéric étoit encore rigoureusement observée cent ans après. En 1318 un notaire promit, à son admission, entre les mains du comte Rambald di Collalto, de ne dresser aucun acte *in carta bombycis, vel de qua vetus fuerit abrasa scriptura.* Un autre s'engagea de même, en 1331, de ne point passer d'écrit *in cartæ bombycina* (1). Ces deux faits prouvent qu'on ne connoissoit alors encore d'autre espèce de papier que celle de coton.

Quand l'abbé Trombelli (2) dit n'avoir trouvé dans les archives et dans la bibliothéque du chapitre de San Salvatore à Bologne, où il y a une

---

Practica Geometriæ; il commence par ces mots: *Incipit practicæ geometriæ composita* a Leonardo Bigoloste, *filio* Bonacii, Pisano, *in Ao. MCCXXV. Cod. Chart. in folio.*

(1) Girol. Tiraboschi, *Storia della Letteratura italiana, tom. V, Moden.* 1775. 4°. *p.* 77.

(2) Abbate Trombelli, *Arte di conoscere l'età de' Codici, c. IX.*

infinité d'anciens documens, aucun écrit sur papier de lin qui remontât au-delà de 1400; que, d'après l'assurance de Maffei (1), l'usage du papier de chiffons n'a pas eu lieu en Italie avant le commencement du quatorzième siècle, et qu'il n'a pas connu de plus ancien manuscrit sur papier de lin que de la dernière moitié du même siècle, on ne peut guère se hasarder de regarder le papier fabriqué près du château de Fabriano, dans la marche d'Ancone, dont le fameux jurisconsulte Bartole parle dans un de ses écrits, comme d'une autre espèce que celle de coton. Bartole, qui étoit né en 1313, fut reçu docteur ès lois en 1334, et mourut en 1355. Il peut par conséquent avoir écrit de 1340 à 1350 son traité *de insigniis et armis*, dans lequel il parle de l'abus de contrefaire les marques d'autrui; et applique ces observations aux papetiers et aux filigranes du papier (2).

---

(1) Scip. Maffei *in Ist. diplom. l.* 1, *p.* 78. Joh. Dan. Fladius de Heidelberg, qui a fait de grandes recherches sur le temps où l'on a commencé à faire usage du papier pour les actes publics, assure qu'il n'en a pas trouvé sur papier de lin qui allât au-delà du quatorzième siècle. Voyez *Epist. ad Meerm. p.* 98.

(2) Bartolus severus de Alphanis *in Tract. de in-*

Il décrit, à cette occasion, les papeteries de Fabriano comme étant fort considérables, et nous apprend qu'elles étoient composées de plusieurs bâtimens, dont chacun fabriquoit une espèce particulière de papier, lesquelles portoient toutes une marque différente, qui faisoit connoître dans quel corps de bâtiment le papier avoit été fabriqué (1).

Il paroît que ces papeteries de Fabriano ont été la source d'où sont sorties toutes les autres, et que c'est peut-être d'après leurs échantillons qu'on a essayé de faire d'autres pâtes. On pourroit par conséquent regarder comme assez fondée l'époque à laquelle Maffei place le premier usage du papier de chiffons en Italie.

Tiraboschi (2) cherche à prouver qu'il y a eu une manufacture de papier de chiffons à Tréviso avant le milieu du quatorzième siècle, et il s'appuie, pour cet effet, sur un passage assez obscur de l'ancienne histoire de Padoue de Cortusius, où il est dit, à l'année 1340:

---

signiis et armis, *Rubr.* 8, dit : *Fabricator chartarum potest prohiberi uti signo alterius fabricatoris.*

(1) Bartolus, *l. c.*

(2) Girol. Tiraboschi, *Storia della Letter. ital*, *l. c. p.* 77.

facti fuerant Fulli Omnium Sanctorum et Laboreria pannorum, lanæ et cartarum paperum cœperunt Paduæ. Muratori assure avoir vu un manuscrit du comte di Collalto, avec quelques remarques d'André Redusi da Quero, sur cette histoire de Cortusius, où ce mot est non-seulement exprimé d'une manière plus claire par *Chartarum de Papyro;* mais où il est dit de plus, qu'un certain Pax de Fabiano a été le premier inventeur de ces papeteries près de Padoue et de Tréviso (1). Il y a lieu de croire que cela peut être vrai, si l'on admet que ce Pax de Fabiano, ainsi que semble l'indiquer son surnom, soit venu de la papeterie de Fabriano dont il a été parlé plus haut, et que c'est lui qui a établi cette nouvelle papeterie de Tréviso. Il demeure cependant incertain encore, s'il a été le premier qui ait employé les chiffons à la fabrication du papier (2), et s'il a apporté ce secret de Fabriano, ou s'il l'avoit découvert lui-même,

(1) *Ibid, l. c. p. 77.*

(2) M. Meerman pense que, du temps de Bartole, les papeteries de Fabriano employoient encore le coton. Voyez ce qu'il dit à ce sujet; *in Admonit. de Epist ad Meerm. p.* 8.

ou bien s'il n'a fait qu'imiter ce qui étoit déjà pratiqué dans quelqu'autre pays.

Dans les anciens livres de compte du chapitre de l'église cathédrale de Tréviso, on nomme *bombacina* le papier sur lequel ils sont écrits; ce n'est qu'à l'année 1365 qu'on lit: *pro isto libro papyri* (1); ce qui est peut-être une preuve que, dans ce temps là il y avoit déjà une autre espèce de papier à Tréviso.

Il existe réellement un privilége accordé, en 1366, par le sénat de Venise à cette fabrique située dans la marche Trévisane (2), par lequel il est dit qu'aucuns vieux papiers ni aucunes rognures de papier ne pourront être conduits ailleurs qu'à cette papeterie de Tréviso. Cela semble prouver que ce moulin existoit déjà depuis un certain temps en cet endroit; sans cela on n'auroit pas pu dire qu'il jouiroit du privilège exclusif de recevoir en retour les rognures du papier de chiffons, à moins qu'on n'en eût fabriqué ailleurs de cette espèce.

Ce qui constate davantage encore l'existence réelle d'une espèce de papier qu'on n'est pas

(1) TIRABOSCHI, *l. c. p.* 78.

(2) *Ibid, l. c. p.* 78.

encore parvenu à connoître, c'est le témoignage d'un acte d'admission d'un notaire en 1367 (1), par lequel il a dû promettre, *nec scribet in carta bombycis vel papyri*, nom qui ne se trouve dans aucun document connu d'un âge plus ancien.

Aussi le témoignage de Maffei, dont il a été parlé plus haut, se rapporte-t-il à cette époque. Il cite comme preuve un document de sa propre famille, de l'année 1367, et assure qu'il n'a pas trouvé de plus ancien écrit sur papier de lin que ces *literæ investituræ decimarum* de l'évêque de Vérone, Pierre della Scala, à Georges Maffei, fils de Rolandin (2). C'est sur ce fondement qu'il attribue l'invention du papier de chiffons à l'Italie. M. Meerman croit cependant, au contraire (3), que l'Italie n'a connu que plus tard cette espèce de papier, vu la grande consommation qu'elle faisoit de papier de coton; et si l'ancienneté des documens sur papier de chiffons trouvés dans un

---

(1) *Ibid*, *l. c. p.* 78.

(2) Maffei *Istor. Diplom. Lib.* 1, l. c.

(3) *In Admonit. de Epist. ad Meerm. p.* 10.

pays servoit à prouver que ce papier y a été fabriqué, il se pourroit bien que l'Italie perdît par-là la priorité à laquelle elle prétend, ainsi qu'on le verra dans la suite.

Cette papeterie de Tréviso avoit tellement prospéré par le privilège dont elle jouissoit, que le conseil de Venise jugea convenable de le lui renouveler au bout de huit ans, c'est-à-dire, en 1374 (1).

Dans ce même temps on faisoit aussi à Venise le commerce de ce papier, qu'on expédioit pour l'Italie. On sait que la ville de Gœrlitz, dans la haute Lusace, a tiré de 1376 à 1426 son papier de Venise. Il y arrivoit sans doute par les pays autrichiens qui se trouvent placés entre ces deux villes.

Angelus Roccha (2) fait mention d'une autre papeterie qui existoit au seizième siècle à Foligni au duché de Spolete, dans les Etats de l'Eglise, et il en compare le papier avec celui de Fabriano; quoiqu'il admette, en même temps, l'importation du papier de France en Italie.

(1) Voy. M. de Murr, *Journal zur Kunstgeschichte, etc., tom. II, p.* 96.

(2) *In Bibl. Apost. Vaticana, p.* 382.

Les papeteries de Fabriano se sont maintenues jusqu'à présent dans toute leur intégrité; et c'est là que s'en trouve le plus grand nombre de toute l'Italie (1); il y en a cependant à Tivoli, à Viterbe, à Ronciglione, à Bracciano et à Rome; mais elles fournissent peu de papier à raison de la matière première que fournit le pays. Les papeteries du pays de Venise livrent, de leur côté, à fort bas prix, une grande quantité de papier aux pays situés à l'orient et aux provinces autrichiennes en Allemagne; mais ce papier, il faut en convenir, est d'une pâte et d'une blancheur médiocres. En Toscane la ville de Colle (2) est en réputation pour la bonté du papier qui sort de ses cuves. On fait généralement du beau papier à Turin; mais les Génois, qui, comme nous l'avons dit plus haut, faisoient autrefois un grand commerce de papier, semblent, par le nombre considérable de leurs moulins et la bonté soutenue de leurs papiers, s'être con-

(1) Voyez Leandri *Italia*. *p*. 435.

(2) Voyez l'*Ars Metrica Domin. Mar. Becuccii.* Flor. 1781. imprimé à Colle, par Angelus Martini et Compagnie.

servés le principal débit de cette marchandise tant en Espagne qu'en Italie (1).

Allemagne.

Aucun pays de l'Europe ne peut, autant que l'Allemagne, entrer en concurrence avec l'Italie pour l'ancienneté de la fabrication des papiers de coton et de lin, ainsi que pour leur consommation.

Le papier de coton ne fut pas plutôt en usage en Italie, qu'on le connut aussi en Allemagne sous le nom de *parchemin grec*, et il fut reçu même dans les couvens, comme cela se trouve prouvé par l'ouvrage sur la peinture de Théophile Presbyter, ou Tutilo, moine allemand de Saint-Gall, composé en latin à la fin du huitième ou au commencement du neuvième siècle (2); et dans lequel il en est parlé sous ces deux dénominations, comme

(1) On loue surtout le papier génois pour sa blancheur et sa bonne colle; ce qui lui donne une excellente qualité, ainsi que nous l'avons déjà remarqué à l'article *Italie*.

(2) Voici le titre de cet ouvrage : *De omni Scientia artis pingendi.*

d'une chose qui étoit connue, ainsi qu'il a déjà été dit ci-dessus. L'on a fait voir également que c'est des Tartares de la Bucharie que les Grecs avoient reçu l'art de fabriquer le papier; qu'ensuite il a été porté par les États de Venise en Allemagne; et que le mot *sericum* ne vouloit pas dire *soie*, mais *coton* de Bucharie.

Cette remarque se trouve confirmée par le *plenarium* ou l'inventaire du trésor de l'église collégiale de Sandersheim. On voit en même temps, par-là, qu'on tiroit encore alors le papier de coton de la Bucharie, avant qu'il ne fût rendu plus commun par les Arabes dans certaines contrées de l'Europe. Dans ce *plenarium* il est parlé, entr'autres trésors de l'église, de *Bambatii quinque Serici*, qui ne sont autre chose que cinq diplômes écrits sur du papier de coton donnés, entre les années 844 et 968, par les fondateurs de ce couvent, le duc Ludolphe de Saxe et le duc Othon, son fils, ainsi que par les papes Serge II, Agapete II et Jean XIII. Ce *plenarium* a été écrit également sur du papier de coton, sous le règne de l'empereur Henri II, et son notaire Apel Peransa l'a confirmé au nom de ce prince en 1007.

Un autre acte sur papier de coton en Alle-

magne, et donné le *V. Cal. Junii* 1077, par Henri IV à Worms, en faveur de l'église d'Utrecht (1), qui fut communiqué par M. le baron de Spæn, à M. Meerman, prouve qu'à cette même époque on continuoit d'avoir des rapports avec ces peuples d'Orient.

La bibliothèque Bodléienne en Angleterre possède un manuscrit de 1049 entièrement écrit sur papier de coton; dans la bibliothéque impériale à Paris il y en a un autre de 1050, et dans celle de l'empereur à Vienne un troisième de 1095, dont parle Lambecius, ainsi que Montfaucon (2).

Le document de Sandersheim indique trop clairement le chemin par lequel le papier de coton est venu en Allemagne pour qu'il soit nécessaire d'en chercher quelque autre. Cependant le temps approche où l'Allemagne posséda la matière première pour fabriquer elle-même du papier. Il a déjà été dit qu'au huitième siècle on connoissoit en Bohême l'usage des

---

(1) Voyez Hedae *Hist. Traject. Episc. Ultraj.* 1642. *folio pag.* 137.

(2) Lambecius, *in Comment. de Biblioth. Vindob.* — Montfaucon, *in Palæographia græca, p.* 50 *et* 54.

moulins à eau et à vent; et comme on sait avec certitude qu'il y en avoit aussi au cinquième siècle en Italie, ce ne seroit pas beaucoup hasarder sans doute que de supposer que les pays d'Allemagne qui sont limitrophes de l'Italie, ont également possédé de pareilles machines à la même époque. Le chemin par lequel l'Allemagne avoit reçu le papier de coton, fut aussi celui par lequel elle reçut le coton en nature; et au dixième siècle cette matière étoit déjà si commune dans ce pays, qu'on l'y filoit et tissoit autant que le lin même.

Le professeur Postel de Leyde a fait connoître un diplôme d'Adolphe IV, comte de Schauenbourg, écrit sur papier de lin, par lequel ce seigneur accorda, en 1239, à Rinteln, les droits de ville; mais l'oubli de la date dans ce diplôme en rend la preuve peu certaine (1).

Le professeur Popewitsch de Vienne assure avoir vu en 1740, dans les archives de la ville de Windischgrætz, un diplôme sur papier de

(1) La date de 1239 se trouve cependant au dos de ce diplôme; mais Spangenberg (*Chronique de Schauenbourg*, *p.* 73), et d'autres disent que Rinteln n'a joui des droits de ville qu'en 1340 : ce qui forme la différence d'un siècle entier.

lin, dressé en 1303. Mais comme il ne cite cette note que de mémoire, elle ne peut guère servir à prouver l'ancienneté du papier de chiffons.

Le morceau de papier que M. de Senkenberg envoya à M. Meerman le 12 mars 1763, mérite plus d'attention : il est bien pétri, blanc, souple, fort, et porte les marques des vergeures de la forme (1); ce qui fournit autant de preuves que c'est un papier de chiffons (2); mais il est lisse et luisant et a l'apparence extérieure du vélin, qui sont les qualités par lesquelles on reconnoît, d'un autre côté, le papier de coton. L'Académie royale de Gottingue a déclaré, à cause de cela, que c'est un papier composé d'un mélange de

(1) Les *vergeures* ou *verjules*, qu'on prononce *verjures*, sont des fils de laiton attachés sur la forme, ou les raies que ces fils impriment sur le papier. L'impression des vergeures et surtout celle des pontuseaux s'aperçoit sur le papier lorsqu'on regarde au travers. Les vergeures paroissent comme une multitude de lignes blanches qui se touchent pour ainsi dire, et qui sont dans toute la longueur du papier; les pontuseaux ne se font remarquer que de distance en distance sur la largeur du papier, en forme de lignes plus blanches et plus opaques.

(2) Gudenus *in Syllog. var. dipl. Præf. p.* 2, met l'invention du papier de chiffons après 1280.

lin et de coton; elle pense par conséquent, si d'ailleurs il n'y a pas de doute sur l'indication de l'année, qu'on peut regarder cette époque comme celle où l'on a commencé à se servir de chiffons pour la fabrication du papier; et que celui-ci a été fait en Allemagne, dans quelqu'endroit limitrophe de l'Italie (1).

M. von Stetten (2) prétend qu'Augsbourg est la première ville d'Allemagne qui ait fabriqué du papier, à cause de la grande quantité de toile qu'on y tissoit, et du commerce considérable qu'elle en faisoit anciennement; assertion qui se trouve, en quelque sorte, confirmée par un diplôme de l'évêque d'Augsbourg.

Le recteur Longol a découvert dans les archives du margrave d'Anspach, un document de Frédéric, évêque d'Augsbourg, sur du véritable papier de chiffons, expédié le *X Cal. Maj.* au doyen et au chapitre de Feuchtwangen; mais où l'année n'est pas indiquée. Il pense que Fré-

---

(1) Voyez *in Epist. ad Meerm. pages* 134 *et* 186. M. Murray pense que ce pourroit bien être du papier de Fabriano, où l'on mêloit ensemble le lin et le coton.

(2) Von Stetten, *Kunst-Gewerbs und Handwerks-geschichte der Reichstadt Augsburg*, *p.* 28, 29.

déric a occupé le siége d'Augsbourg entre 1307 et 1330 (1). On trouve néanmoins encore durant ce laps de temps, et même jusqu'à l'année 1330, des mémoires de l'intendance des bâtimens qui sont écrits sur papier de coton; et dans ces comptes même il est souvent parlé de débours *pro papyro*; mais sans spécifier de quelle espèce de papier il est question (2).

Jean Samuel Hering, professeur du gymnase de Stettin, a prouvé, en 1736, dans un écrit particulier sur ce sujet, que le papier est connu en Poméranie depuis un très-long espace de temps; mais on ne sauroit douter, d'après les actes notariés, depuis 1263 jusqu'en 1373, que ce n'ait été, en grande partie, du papier de coton. La copie d'un ancien document sur papier de chiffons, qui est la confirmation faite en 1315, par Henri von Wachold, évêque de Cammin, d'une donation faite en 1289, à un couvent de

(1) Il a donné à ce sujet un écrit particulier, intitulé: *Chartam indubitate linteam hactenus notis antiquiorem — in medium ponit Rector Paulus Daniel Longolius, Curiæ* 1762, 4°. Voyez *Epist. ad Meerm.*, *pag.* 30 — 42.

(2) Von Stetten, *l. c. p.* 27.

femmes de Coslin, porte pour marque une Tête de bœuf avec une longue croix placée entre les deux cornes, ainsi qu'on le voit n°. 3 de la Pl. XII. M. Hering pense que cette marque du papier indique qu'il a été fabriqué en Poméranie même, dans le diocèse de l'évêque de Cammin, en prenant la Tête de bœuf pour les armes de famille de Wachold, et la croix pour la marque de l'évêque (1); mais il se trompe certainement dans cette explication, ainsi que lorsqu'il croit pouvoir prouver, par un autre document écrit sur papier de chiffons en 1393, qui se trouve dans les archives de Wolgast, dans la Poméranie citérieure, et dans lequel on voit pour marque une mitre d'évêque, (Voy. n°. 1 de la Pl. XII), que ce papier a été fait dans une manufacture du diocèse de cet évêque.

Mais il faut regarder comme plus certains deux titres trouvés dans les archives de l'hôpital de Kauffbeuren en Souabe, datés de 1318,

---

(1) La Tête de bœuf est une marque si connue pour les anciens papiers, que quand, par hasard, cette explication de M. Hering seroit exacte, elle ne mériteroit aucune autre réfutation. On parlera plus au long de ces marques du papier à la fin de ce chapitre.

qui portent toutes les marques de la plus grande authenticité. Le papier en ressemble parfaitement à celui dont on s'est servi pour l'impression en 1470. Ces deux pièces ne sont pas écrites sur des feuilles entières, mais sur des feuillets de la grandeur d'un in-quarto; de sorte qu'on n'y peut pas voir la marque du papetier; mais, en le regardant contre le jour, on aperçoit les vergeures de la forme. Les sceaux y sont attachés par des bandes de parchemin. Ce sont des actes de donations faites à des hôpitaux, pour le repos de l'ame de deux personnes qui y sont dénommées.

Il est étonnant que la ville de Nuremberg ne fournisse que beaucoup plus tard des exemples de papier de chiffons. Ce n'est que de 1319 qu'est le premier échantillon de papier grossier de lin, que M. de Murr (1) a découvert dans un registre de cette ville, sur lequel sont inscrits les noms des membres du conseil.

Le plus ancien papier de chiffons qu'on connoisse dans les Pays-Bas est celui de la *Biblia rhythmica*, ou la *Bible* en vers flamands de

---

(1) Chr. Gottlieb von Murr, *Journal zur Kunstgeschichte, etc. tom. II, p. 96, et tom. V, p. 134.*

Jacques Maerlant, écrite en 1322, qui se trouvoit dans la bibliothéque d'Isaac le Long, où elle étoit sous le n°. 3, dans le catalogue des manuscrits in-folio.

La bibliothéque Hulsienne (1) possédoit un livre hollandois sur les abeilles (*Het Boeck den Byen*) écrit à Francfort, en 1330, sur papier de lin, et non de coton, suivant M. Meerman, qui dit n'avoir jamais vu de manuscrit fait en Allemagne sur du papier de cette dernière espèce.

Hanselmann cite un document sur papier de chiffons du vendredi après l'ascension de l'année 1333, qui se trouve dans les archives de la maison de Hohenlohe en Franconie (2).

Dans les archives de l'abbaye de Quedlinbourg il y a une lettre d'investiture accordée par l'empereur Charles IV à l'abbesse Ermingarde en 1339. Quoique cette pièce passe pour originale, on a néanmoins formé quelques objections à son sujet (3).

(1) Voyez *Catal. Bibl. Hulsianæ, tom. I, p.* 331.

(2) *Weiter erläuterte, und vertheidigte Landeshoheit des Hauses Hohenlohe, p.* 323.

(3) Voyez *Epist. ad Meerm. Admonit. p.* 12.

Bohuslas Balbinus (1) assure avoir vu dans les archives de Prague différens diplômes écrits sur papier de chiffons avant l'année 1340; ce qui a fait conjecturer au chancelier de Ludwig (2) que c'est en Bohême qu'a été fabriqué le premier papier allemand, et que c'est peut-être Bartole qui a conduit avec lui à Prague un papetier de Fabriano, lors de sa mission auprès de l'empereur Charles IV. Mais il se trompe en cela; car c'est de Pérouse que Bartole s'est rendu à Pise, et non à Prague, auprès de Charles IV, qui ne s'y est même trouvé qu'en 1355 (3).

M. le conseiller Flad de Heidelberg a découvert plusieurs documens écrits sur papier de lin du quatorzième siècle, dont le plus ancien est de 1342; mais comme ils ont été tirés d'un rôle plus moderne, leur témoignage ne peut être considéré que comme douteux.

(1) Bohusl. Balbinus, *in Miscell. Hist. Bohem. Decad. I, lib.* 1, *cap.* 22, *p.* 58.

(2) Dans les *Hallische Anzeigen vom Jahr* 1736, *n°. VII, p.* 101.

(3) C'est M. Meerman qui a fait cette observation. Voy. *Epist. ad Meerman. p.* 12.

Le document de Helmstædt de 1343 est plus digne de foi. C'est un titre de possession d'un arpent de terre, qu'un prêtre de Helmstædt avoit acheté d'un particulier de Wederen, donné par le magistrat de Calvorden, et confirmé par deux sceaux. Mais comme le peu de corps de ce papier faisoit craindre au prêtre qu'il ne durât pas assez long-temps, il fit confirmer cet achat par un autre contrat sur parchemin, qui a été délivré deux années après, et n'est qu'une copie exacte du premier, avec lequel il s'accorde parfaitement, et dont la date ne peut par conséquent plus être mise en doute (1).

M. de Ludwig, garde des archives de la ville de Magdebourg (2), dit qu'il s'y trouve des diplômes sur papier de lin de 1350.

M. Qualenbrink d'Utrecht a fait connoître à M. Meernan trois différentes pièces (3) qu'il avoit trouvées dans les archives du bailliage

(1) Voy. *Murray, Epist. ad Meerm.* p. 301, 302, 303.

(2) Voyez *Hallische Anzeigen vom Jahr* 1736, n°. *VII*, p. 99.

(3) *Epist. ad Meerm.* p. 101—105.

d'Utrecht, dont l'une est écrite sur une feuille de papier de chiffons in-folio, ayant pour marque une balance *Pl. XIII. n°.* 54 ; mais on n'y voit ni année ni souscription ni sceau ; cependant elle doit avoir été faite en 1353. La seconde pièce est un acte de conciliation passé aussi en 1353 et muni du sceau des échevins de Dœsburg. La troisième est une pièce mutilée d'un juge des districts d'Arnheim et du Veluwe, écrite en 1369 sur papier de chiffons, et portant pour marque une Fleur.

Nous avons déja vu plus haut que de 1376 jusqu'en 1426, la ville de Gœrlitz, dans la Haute-Lusace, tiroit son papier de Venise, et qu'elle le payoit assez cher. On ne le rappelle ici que pour conserver l'ordre chronologique que nous nous sommes prescrit.

L'autre document que M. le conseiller Flad a découvert, mérite d'être cité à cause de l'indication de l'année. Ce n'est qu'un écrit sous seing-privé de 1377, avec un cachet apposé sur le dos. Le papier en est épais et grossier, et les vergeures de la forme s'y trouvent fortement imprimées.

M. le conseiller Gatterer de Gottingue a trouvé, dans les archives de la famille Holzschuer, à Nuremberg, un document sur papier

de chiffons de 1389, qu'un certain Frédéric Holtzschuer, chevalier de l'ordre Teutonique, a ratifié par le cachet de ses armes (1).

La bibliothéque académique de Leipzig possède un recueil de poësies allemandes de Hugo-Trimberg, dit le *Renner* (le Jouteur) (2), écrites en 1391, qui porte toutes les marques de son ancienneté, tant par le langage que par l'écriture. Ce papier, qui est certainement de chiffons, paroît blanc, mais un peu épais et d'une pâte grossière; cependant on ne peut pas le regarder comme un des premiers essais de l'art. On y trouve pour marque une Tête de bœuf, sans aucun signe entre les cornes, telle que celle du *n°*. 2 de la *planche XII*.

Il seroit inutile de pousser plus loin nos recherches sur l'ancienneté du papier de chiffons en Allemagne. Jettons maintenant un coup-d'œil sur l'établissement des papeteries mêmes dans ce pays.

Nuremberg nous fournit la première preuve

---

(1) J. C. Gatterer *Histor. geneal. Domin. Holzschuerorum. etc. Norimb.* 1755 *folio. in præfat. p.* 3. *et in Cod. dipl. p.* 79.

(2) Voy. *Epist. ad Meerm. p.* 17—25.

de l'établissement d'un moulin à papier dans son enceinte, et de la manière dont cette manufacture s'y est formée. M. de Murr (1) nous apprend qu'un des conseillers de Nuremberg, nommé Ulmann Stromer, y établit, en 1390, un grand moulin à papier où il y avoit beaucoup d'ouvriers, parmi lesquels se trouvoient trois Italiens. Déjà dès la première année deux roues faisoient mouvoir dix-huit martinets. Stromer voulut, cette même année, établir une troisième roue; mais les Italiens s'y opposèrent, et empêchèrent même sciemment plusieurs martinets d'agir, afin de fournir peu de papier, et de forcer par là Stromer à faire venir un plus grand nombre d'ouvriers de leur pays. Ils lui offrirent aussi de prendre le moulin à leur compte, moyennant une redevance de deux cents florins, outre une certaine quantité de papier. Stromer fit enfermer les trois Italiens, en 1391, dans la tour, d'où ils ne sortirent qu'après lui avoir de nouveau prêté serment.

On ne peut pas parler avec la même certitude de l'origine du moulin à papier d'Augs-

(1) *Journal zur Kunstgeschichte und Litteratur, tom. V*, p. 136—145.

bourg. Malgré toutes ses recherches, M. von Stetten n'a rien découvert à cet égard, si ce n'est que cette ville a eu de bonne heure sa propre papeterie, qui s'y maintient encore actuellement sur le Sinkelbach (1), et qui est la plus ancienne de toutes celles qui s'y trouvent. Ensuite, au premier temps de l'imprimerie à Augsbourg, Hanns (Jean) Schoensperger, qui se rendit fameux par sa belle édition du *Thewrdannk*, eut sa papeterie particulière, qui se rendit recommandable par son beau papier blanc et fort. Aujourd'hui les papiers ne sont plus d'une aussi bonne qualité à Augsbourg; de sorte que cette ville est obligée d'en tirer de l'étranger.

On ne peut plus placer parmi les singularités les premières papeteries établies à Bâle en 1470, selon Hoffmann, Mylius et Ray; ni la première papeterie allemande qui, selon Fabricius, se forma à Kempten en 1477.

Lorsqu'une fois l'imprimerie eut été inventée et mise en activité, elle fit de rapides progrès; et l'augmentation du nombre des presses rendit

---

(1) Von Stetten, *Kunst-Gewerb-und Handwerks-geschichte der Reichsstadt Augsburg*, p. 29.

celui des moulins à papier nécessaire en Allemagne. C'est dans les pays situés le long du Rhin, en Souabe, en Suisse, en Franconie et en Misnie, où les arts commencèrent d'abord à siéger, que s'établirent les papeteries. Aussi l'Alsace, la Souabe, la Franconie, la Bohême et la Misnie sont les pays de l'Allemagne où il s'en trouve le plus; et si dans toute l'Allemagne on compte quatre cents moulins à papier (1), on peut dire que la Saxe seule en possède bien le quart (2). En admettant qu'une papeterie d'une cuve produise trois cents ballots de papier par an, on peut, sans crainte de se tromper, assurer qu'on fabrique et emploie vingt-deux mille ballots de papier, dans cet espace de temps, dans l'Allemagne seule.

Les premiers papiers qu'on fabriqua furent destinés à l'écriture, par conséquent ils étoient collés et avoient beaucoup de corps. Aussi ne put-on se servir que de papiers collés pour les premiers livres, dans lesquels on peignoit et

---

(1) J. M. Bayer, *in Theatro machin. mol. p.* 94.

(2) J. M. Bayer, l. c. regarde les papeteries de Schulpforte, de Konigsberg et de Freyberg comme les plus anciennes de la Saxe.

écrivoit beaucoup, pour les faire ressembler aux manuscrits. Ce ne fut qu'au seizième siècle qu'on commença à imprimer sur du papier sans colle, auquel le relieur appliquoit, avant de relier le livre, une couche de colle, quoique moins forte que celle qu'y donnoit auparavant le papetier; de sorte que le prix du papier pour l'impression diminua de moitié.

Cependant, malgré toutes les recherches qu'on a pu faire et que nous venons d'exposer par ordre chronologique, on ne peut encore déterminer l'époque exacte à laquelle on commença à employer les chiffons à la fabrication du papier (1), ni désigner précisément le pays où cette nouvelle matière a été employée pour la première fois.

Si, d'après ces observations, on trouve que l'Italie n'a connu le papier de chiffons qu'en 1367;

---

(1) Bayer *in Theatro machin. mol. tom.* 1, *p.* 90, en place l'invention entre 1321 et 1322, d'après le chronogramme suivant :

InVentIo nostrae Chartae sCrIbItVr annVM ChrIstI 1321.

teMpVs Chartae nostrae InVentIonIs sCrIbItVr anno ChrIstI. 1322.

l'Espagne aussi en 1367; l'Angleterre en 1342; la France en 1311; tandis qu'en Allemagne il étoit déjà en usage en 1308 (1), il faut en conclure que c'est incontestablement à ce dernier pays qu'on en doit l'invention; que la France et l'Angleterre l'ont reçue d'Allemagne, et que l'Espagne la tient de l'Italie.

Mais si, d'un autre côté, on considère qu'en 1340 l'Italie avoit déjà de grandes papeteries, quoiqu'elles n'employassent peut-être que le coton; tandis qu'on sait que ce n'est qu'en 1390 que l'Allemagne a eu un véritable moulin à papier, et que c'est d'Italie qu'elle en a tiré les constructeurs et fabricateurs, qui durent promettre par serment de n'instruire personne dans leur art, et que la ville de Gœrlitz faisoit encore venir ses papiers de Venise entre les années 1376 et 1426, il faudra convenir qu'en apparence l'Italie a un plus grand droit de s'arroger l'invention du papier de chiffons que tout autre pays.

L'Espagne ne peut faire remonter son papier

---

(1) M. Fischer recule l'usage du papier de lin jusqu'en 1301. Voyez son *Essai sur les filigranes du papier*, etc., qui suit ce *chapitre onzième*.

de coton qu'au onzième siècle ; l'Allemagne l'avoit déjà au neuvième siècle ; et ces deux pays l'ont reçu par des voies différentes. On n'en peut pas admettre l'usage en Italie, avant 844 ; mais la Sicile en avoit déjà quelques manufactures au douzième et treizième siècles. Et qui est-ce qui pourroit nier que l'Allemagne n'ait pas eu également, avec ses filatures de coton, des papeteries de cette matière, avant qu'elle en ait fait de lin ? Aucun peuple, au reste, ne peut prouver qu'il s'est anciennement servi de moulins, tels que ceux qu'on emploie aujourd'hui pour fabriquer le papier de chiffons.

Il est probable que les Européens, en imitant les Asiatiques dans la fabrication du papier, n'auront pas songé à employer d'autres procédés que ceux dont se servoient leurs maîtres : après avoir fait bouillir leur coton, ils l'auront foulé et battu jusqu'à ce qu'il en résultât une pâte, qu'ils auront ensuite délayée avec de l'eau, pour la prendre dans des formes et la faire sécher. Ce n'est sans doute que plus tard qu'on aura songé à employer de cette manière les chiffons de coton, lorsqu'on étoit déjà parvenu à établir chez soi des manufactures d'étoffe de cette matière ; et l'exécution de cette opération par des moulins à martinets ne peut avoir eu lieu avant le milieu

du quatorzième siècle, et cela en Italie seulement.

Mais, qui est-ce qui voudra mettre en doute que la marche n'ait pas été la même en Allemagne avec le papier de lin, qu'elle l'a été avec le papier de coton en Italie, depuis 1308 jusqu'en 1367; c'est-à-dire, qu'on aura haché, pilé, bouilli et battu les chiffons de toile, à moitié pourris, jusqu'à ce qu'ils formassent une pâte propre à être convertie en papier; qu'ensuite on aura songé à diminuer ce travail par des moulins à bras; jusqu'à ce qu'on eût enfin inventé en Allemagne les moulins à martinets mus par l'eau, dont on se servoit en Italie pour le papier de coton; ce qui aura mis le complément à la fabrication du papier de chiffons en Allemagne.

Il seroit fort difficile de déterminer aujourd'hui avec quelque certitude par les filigranes des papiers, le lieu et l'année où ils ont été fabriqués. Quand Bartole (1) dit que chaque ma-

(1) Bartolus Severus de Alphanis *in Tract. de in-*

nufacture de Fabriano avoit sa marque particulière, par laquelle on pouvoit connoître celle où il avoit été fait, il ne s'explique pas assez clairement sur ce sujet pour qu'on puisse en tirer quelque lumière. On peut prendre comme une preuve de la justesse de cette réflexion, ce que Roccha (1) et Garzoni (2) disent à l'occasion de la manufacture

---

signiis et armis. Rubr. 8, dit : *In Marchia Anconitana est quoddam nobile* Castrum, *cujus nomen* Fabrianum, *ubi artificium fabricandi* chartas de papyro *principaliter viget. Ibique sunt ædificia multa ad hoc, et ex quibusdam artificiis meliores chartæ veniunt, licet etiam in aliis faciat multum bonitas operantis : et ut videamus, hic quodlibet folium chartæ suum signum, per quod significatur, cujus ædificii est charta. Dic ergo, quod isto casu apud illum remaneat signum, apud quem remanebit ædificium ipsum, in quo fit*, etc.

(2) ANGELUS ROCCHA *in Biblioth. Apost. Vaticana*, p. 382, donne au seizième siècle de plus grands détails sur ce papier. Il dit : *Italas chartarum molas ceteris omnibus solere præponi, et Fabriani cuncta chartæ genera atque optima, imprimis autem* chartam Papalem, Imperialem *et* Regiam, *uti vocant, in hac tantum urbe confectam fuisse.* —

(2) GARZONI, *in Piazza universale, pag.* 241, donne

de Fabriano : les noms des papiers qu'ils citent ne font qu'indiquer leur force et leur grandeur.

Cependant pour satisfaire, autant qu'il dépend de nous, la curiosité des curieux sur ce point, nous dirons, avec M. Breitkopf, que la Tête de bœuf, que les bibliographes ont, jusqu'à présent, regardée comme le plus sûr indice pour reconnoître les premiers livres imprimés par Faust, en est une preuve d'autant plus certaine que ce n'étoit que la marque d'une espèce de papier fort estimé dans les premiers temps de l'invention de l'imprimerie en Allemagne, où elle a été généralement employée avec de légers changemens, tant pour les manuscrits que pour les premiers livres imprimés. La simple Tête de bœuf appartenoit certainement à l'Allemagne; mais comme d'autres papetiers l'imitèrent ensuite, chacun y ajouta quelque ornement pour indiquer sa manufacture. C'est là sans doute ce qui a donné lieu aux tiges qui s'élèvent entre les

---

les noms des papiers en usage en Italie à cette même époque : *e finalmente la carta o buona, o rea, o picciola, o commune, o mezzana, o reale, o imperiale, o papale; o da strazza, o da succhia, o capretta, o cartone, o Fabriano, o Ferrarese, o d' altri paesi.*

cornes, et qui sont garnies, tantôt d'une croix, tantôt d'une rose, d'une couronne, d'un serpent, etc. (1).

Suivant M. de Murr (*Journal zur Kunstgeschichte, etc. tom. II. pag.* 96.) on trouve, à la fin d'un ancien code de lois de la ville de Nuremberg, en parchemin, deux feuilles de papier, sur lesquelles sont quelques ordonnances de 1319 relatives à la sûreté des citoyens. Ce papier est assez compacte, mais au reste grossier et pas trop blanc. La première feuille n'a point de marque, mais la seconde offre celle d'un double triangle, *Pl. XVII. N°.* 232.

Dans les livres civiques de la même ville de 1376 à 1388 le papier porte pour marque une Tête de bœuf avec une étoile placée au bout d'une tige, telle qu'elle est représentée n°. 3 de

(1) Voyez les *Planches XII* et suivantes à la fin de ce volume, où l'on trouve cette tête de bœuf avec ses différens accessoires. Suivant M. Breitkopf les papiers d'Italie n'offrent point cette marque. Cependant M. Sardini (*Esame sui principi della francese ed italiana Tipografia*, etc.) produit trois différentes têtes de bœuf, qu'il a trouvées dans des livres imprimés à Venise par Nicolas Jenson. Voyez la *Planche XIII*, n°. 91, 92, 93 et 94.

la Pl. XII à la fin de ce volume. Le n°. 2 de la même planche est le filigrane d'un papier de 1312; le n°. 3 est de 1388 et 1494 pour Nuremberg, et de 1476 pour Bâle; le n°. 19 est de 1496; le n°. 21 de 1477; le n°. 23 de 1479, et le n°. 37 de 1494. Ces quatre derniers papiers sont d'éditions faites à Nuremberg.

Le papier d'un manuscrit contenant des opuscules sur l'alchimie par Raimond Lulle, écrites peu de temps après l'année 1350, a pour marque le n°. 189 Pl. XVI.

En 1403 on retrouve la même Tête de bœuf, mais un peu plus petite que celle du n°. 3.

En 1413 le papier à Nuremberg n'avoit aucune marque.

En 1427 et 1433 on trouve dans le papier la marque du *n°. 41. Pl. XII.*

Nous allons faire suivre ici les filigranes des papiers employés par Nicolas Jenson de Venise, d'après l'ouvrage de M. Giacomo Sardini, intitulé *Esame sui principi della francese ed italiana Tipografia ;* ceux qui se trouvent dans les livres *dalle Reformationi Lucchesi* de 1369 jusqu'en 1482, pris dans le même ouvrage de M. Sardini ; ceux des livres imprimés à Mayence au XVe. siècle, tirés des *Opuscula quœdam academica varii argumenti* de

Christian Gottliebf Schwarz ; ceux indiqués par M. Gotthelf Fischer dans son *Beschreibung typographischer Seltenheiten ;* et ceux enfin que nous devons aux recherches savantes de M. de la Serna. Nous aurions pu augmenter la collection de ces marques des papiers ; mais comme celles que nous présentons ici embrassent les XIVe. et XVe. siècles, ainsi que la moitié du XVIe. siècle, nous avons pensé que les bibliographes nous sauroient gré de ne les avoir pas multipliées inutilement.

Explication des marques des différentes espèces de papier dont s'est servi le célèbre imprimeur Nicolas Jenson, à Venise, placées dans un ordre chronologique (1)

Le papier des premiers ouvrages sortis des presses du fameux Nicolas Jenson, en 1470, a pour marque une Balance avec quelques variations, comme on le voit Pl. XIII, n°. 52,

(1) Cette *Explication* est tirée de l'*Esame sui principi della francese ed italiana Tipografia*, *overo storia critica di Nicolo Jenson*, *da Jacomo Sardini*, *etc. Lucca*, *folio* 1797.

53, 54; variations qu'on ne doit attribuer qu'aux différentes formes de la papeterie. Il faut qu'il y ait eu une grande quantité de ce papier à Venise, vu le nombre de livres du quinzième siècle dans lesquels il se trouve, et dont quelques-uns même, d'un petit format, en sont entièrement composés; ce qui est une chose rare, à cause des autres papiers dont on se servoit communément dans ce temps-là; de sorte qu'il y a lieu de croire que la manufacture qui avoit pris la Balance pour sa marque, étoit à la proximité de la ville. Cependant cette même marque se retrouve dans le papier des livres imprimés à Vicence, à Tréviso, à Pérouse, à Soncino, et principalement à Rome, où l'on voit aussi cette Balance surmontée d'une couronne. Les Flèches placées en sautoir, nº. 55, sont également de 1470, et servent de marque au papier de quelques villes vénitiennes, ainsi qu'à celui de Bologne et de Rome; et il faut placer au même temps celui qui porte une espèce d'Arbalète, nº. 56 et 57, mais qu'on rencontre plus rarement. Les Ciseaux ou Forces, nº. 67 et 68, paroissent de même en 1470 dans les livres de Jenson. Ces Ciseaux sont de deux différentes espèces : les uns ressemblent aux ciseaux de nos tailleurs d'habits, et les autres

à des cisailles. On trouve aussi cette marque dans les livres imprimés à Rome et à Florence. En 1471 la marque de quelques papiers étoit un Chapeau de cardinal, nº 69, 70 et 71. Ces papiers étoient peut-être fabriqués dans l'État Ecclésiastique. Il y en avoit beaucoup à Venise, et ils ne manquoient pas non plus à Florence et à Bologne. Mais on en voit au contraire peu qui portent pour marque un Cornet de chasse, nº. 72, dont les imprimeries de Rome se servoient beaucoup, et que Jenson a commencé à employer la même année 1471. A cette époque on trouve aussi le papier marqué d'une Croix différemment figurée, comme on le voit nº. 84, 85 et 86, ou bien de trois espèces de Monticules surmontés d'une Fleur, nº. 87, ou bien sans fleur, nº. 88. Cette dernière marque pourroit bien être celle d'une papeterie allemande (1), puisqu'on la trouve dans des livres imprimés à Vienne; et celle d'une Fleur placée sur trois monticules se rencontre dans les livres sortis des presses de Pescia, de Man-

---

(1) M. de Murr (*Journal zur Kunstgeschichte, etc. tom. II, pag.* 97), dit qu'à Nuremberg il a trouvé du papier de 1427 et 1433 avec la marque nº. 41 de la Pl. XII.

toue, de Sienne, de Florence et de Ferrare. Il y a lieu de croire que l'espèce de Croix de Malte renfermée dans un cercle, n°. 89, est d'une autre fabrique; et l'on sait qu'on en faisoit beaucoup dans les papeteries de Fabriano marqué d'une Croix; on y en fabriquoit aussi dont la marque étoit une Arbalète renfermée dans un cercle, n°. 90. Celui-ci étoit plus cher que le précédent : on en consommoit peu à Florence et beaucoup à Rome. A Pescia on se servoit de papier plus commun dont la marque étoit un Gant, n°. 58; et d'un prix plus haut distingué par des Lunettes, n°. 59. On trouve des livres imprimés à Florence, à Bologne, à Naples et à Messine, dont le papier est aussi marqué d'un Gant; mais quant aux Lunettes on n'en peut rien dire, si ce n'est qu'elles sont formées par deux petits cercles isolés, assez éloignés l'un de l'autre, dont on en voit un sous n°. 59. Pour ce qui est des différentes espèces de papier auxquelles on mettoit cette marque, on sait par certains documens de Parme de l'année 1491 cités par le père Affo (1), qu'il y en avoit au moins six désignés par les noms de *carte reale*, *terzerolla*, *grossa*, *mezzana*, *sutilla* et

---

(1) *Mem. degli Scritt. Parmig. tom. III, p.* 35.

strazza. Quant au papier de la même année qui porte une Couronne, n°. 60 et 61, le père Affo croit qu'il a été fabriqué à Parme; mais il ajoute qu'on le retrouve aussi à Venise, à Rome, à Vicence, à Milan, à Mantoue et dans d'autres villes d'Italie, et qu'il n'a même pas été inconnu à Nuremberg et à Bâle. En 1472 on trouve la marque d'un Griffon, n°. 62, et plus souvent celle d'une Tour diversement figurée, n°. 73, 74 et 75; mais on ignore à quelle ville elle appartient. Nous passerons donc au papier avec la Tête de bœuf, n°. 76, 77, 78, 91, 92, 93 et 94, qui est si connu dans la typographie. On faisoit grand usage à cette époque de cette Tête de bœuf avec différens accessoires, dans les principales villes d'Allemagne et d'Italie, à l'exemple de la ville de Mayence où elle parut d'abord. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'une seule papeterie, ni même un seul territoire n'a pu fournir tout le papier qui porte cette marque. On sait que la Tête de bœuf d'où s'élève, entre les cornes, une tige au bout de laquelle est une espèce de X qui y forme une étoile, n°. 3. Pl. XII, se trouvoit à Spire, à Strasbourg et à Bâle, mais on ne l'a jamais vue en Italie. On peut dire la même chose de la Tête, n°. 32, qu'on ne trouve que dans les papiers sortis des

imprimeries de Bâle et de Strasbourg. Si, dans ce temps-là, comme cela se pratique aujourd'hui, on a changé un peu le dessin de la marge en faisant de nouvelles formes, il est facile de concevoir que celle avec la Tête de bœuf ait pu fournir tant de variété. Fournier, de l'*Origine de l'imprimerie, page* 811, dit avoir trouvé cette même marque diversement compliquée jusque dans des manuscrits de 1444, et M. Sardini (*Esame, etc. p.* 151) assure qu'il l'a vu non-seulement dans du papier de 1432 et 1433, mais même jusque dans celui de 1372. Vers 1476, Jenson prit, pour indiquer son papier, un Aigle couronné, nº. 63, qui s'employoit en grande partie dans les Etats de Venise, ainsi que dans la Toscane, et que Sardini, *page* 151 de son *Esame*, et M. Cravenna, dans son *Catal. tom. III, pag.* 232, disent n'avoir jamais observé dans les livres imprimés à Rome. Mais il ne faut pas confondre cet Aigle avec un autre Oiseau en pied, ressemblant à un canard, nº. 79, qui se trouve assez souvent dans les papiers de Rome, qu'on a quelquefois pris pour un coq, et qui diffère d'un autre semblable Oiseau qui se rencontre dans les livres imprimés à Vicence. Le papier de Jenson de 1476 porte pour marque une Demi-lune nº. 81, qui est peut-être

la même figure que celle que M. de Bure (*Bibliogr., tom. V, p.* 52) a prise pour un fer à cheval dans le *Ptolémée* de Bologne, et que M. Sardini assure n'avoir jamais vue. Jenson a employé aussi du papier avec une Demi-lune surmontée d'une couronne, nº. 82. Mais les papiers marqués de diverses espèces d'Ancres, nº. 83 et 96 (1), deviennent plus communs cette année 1476. On s'en servit aussi à Florence, ainsi que dans l'imprimerie des Massimi, pour les éditions de 1467 à 1471, dans lesquelles Crevenna (*Catal., tom. III, p.* 232) dit en avoir trouvé des feuilles. On ne rencontre pas avant l'année 1477, dans les livres imprimés chez Jenson, l'Echelle de bois nº. 97 qu'on voit dans les papiers de Foligni ainsi que de Florence, avec plus ou moins d'échelons, ni l'Arc tendu avec sa flèche nº. 98, qu'on croit être une marque de la papeterie de Fabriano. Mais si cet Arc se présente peu souvent, l'espèce d'Enclume renfermé dans un cercle, nº. 99, que nous plaçons sous la même année, est bien plus rare encore. Ensuite, la figure d'un Agneau avec

---

(1) M. de Murr a trouvé aussi une Ancre dans des papiers de Nuremberg, de 1376. Voyez Pl. XVII nº. 231.

la croix, *Pl. XIV*, *n°*. 100, fut, en 1478, la marque des papeteries de Parme: mais plusieurs autres filigranes parurent l'année suivante. Une Cloche, qui, au lieu d'être ronde, paroît plutôt sexagone, n°. 101, venoit peut-être de la même papeterie que les autres Cloches, figurées moins singulièrement, n°. 102 et 103, qu'on trouve aussi dans les livres imprimés à Rome à cette époque. Il y a encore un Vase qui ressemble assez à une aiguière ou cafetière, n°. 104, qui mérite quelque attention, parce qu'on en trouve un presque semblable, n°. 105, dans les papiers des plus anciens livres imprimés à Paris; mais on ne doit pas en conclure légèrement que ces deux marques servirent à indiquer la même manufacture. Il en est de même d'un autre Vase différemment figuré, n°. 114, qui se montre dans quelques papiers dont on faisoit usage dans le Piémont. Les deux Crochets placés en sautoir dans un cercle, n°. 115, ne demandent pas d'autre explication, si ce n'est qu'ils ressemblent à ceux qui sont au bas du moule des fondeurs de caractères d'imprimerie. En jetant les yeux sur le chiffre composé de trois lettres n°. 116, ainsi que sur les marques formées d'un R et d'un L un peu gothiques, n°. 117 et 118, nous nous contente-

rons de dire, que le papier dont Jenson se servoit en 1479 offre un X couronné, n°. 120; et nous remarquerons que plusieurs lettres majuscules ont servi aux papeteries du quinzième siècle, et qu'outre celles dont il a déjà été parlé, on trouve un B dans les papiers de Pavie, et un C dans ceux de Paris, ainsi qu'un D attaché perpendiculairement à la tige d'une espèce de Double croix, n°. 106, dans ceux de Mayence, et un P accompagné d'une rose dans ceux d'Anvers et de Strasbourg. Les deux Ecussons couronnés n°. 121 et 122 sont probablement les armes de la maison des Trivulzi, seigneurs de Vigevano. Un Lion rampant portant un glaive n°. 123, paroît dans le papier des livres imprimés par Jenson en 1481. On trouve aussi assez communément les papiers d'Italie de ce temps-là marqués d'une Torche, d'une Roue, d'une Etoile, et surtout, pour ne pas parler d'autres, d'une Rose, n°. 124, dont on faisoit principalement usage à Milan, et que Jenson a employé aussi, de même que ceux qui portent les marques des n°. 132, 133, 134 et 135.

Notice sur la qualité et les filigranes du papier des livres dalle Reformagioni Lucchesi, *de* 1369 *jusqu'à* 1482 (1).

Le livre de 1369 et d'une partie de 1370. En tenant les feuilles contre le jour on voit que les vergeures de la forme sont fortement marquées et très-serrées entr'elles. Le papier est épais, grossier et d'un œil grisâtre. Sa marque est une Licorne.

Le livre en partie de 1370 et en partie de 1371, est de la même qualité et a pour marque un Dragon aîlé, Pl. XIII, nº. 62.

Le livre en partie de 1371 et de 1372, et en partie de 1373, est de la même qualité que le précédent. Sa marque est une Chèvre en pied.

Le livre de 1373, de la même qualité avec une Tête de bœuf vue en face, Pl. XII, nº. 2.

Le livre de 1374, de la susdite qualité, est marqué d'un R terminé en haut par une Croix.

Le livre de 1375 et 76 est du même papier que le précédent, mais un peu plus blanc,

(1) Cette notice est tirée de l'*Esame sui principi della francese ed italiana, Tipografia, etc. da Giacomo Sardini, Libro III, p.* 99.

ayant pour marque une espèce de Panthère assise avec les pattes de devant levées.

Le livre qui de 1376 continue jusqu'à 1377, de la même marque et de la même qualité.

Le livre en partie de 1378. Le papier commence ici à approcher de la grande blancheur, et on n'y aperçoit plus tant les vergeures transversales dont il a été parlé plus haut. La marque est un Cornet de chasse suspendu, Pl. XIII, nº. 72.

Le livre de 1379, 80 et 81. Les deux premières années offrent le même papier, et celui de la trosième année est de la même qualité; mais sa marque est un Arc tendu avec sa flèche, Pl. XII, nº. 25.

Le livre de 1382 et une partie de 1383 offrent un papier assez blanc, avec un grand nombre de vergeures, mais moins indiquées. Il est marqué d'une Croix placée sur trois monticules, Pl. XIII, nº. 84.

Le livre de 1383, offre un Cornet de chasse comme celui de 1378, et sa qualité est la même, Pl. XIII, nº. 72.

Le livre de 1384, qualité et marque de la Croix comm ecelui de 1382.

Le livre de 1385, qualité et marque susdites.

Le livre qui suit dans la même année 1385,

est de la qualité de celui de 1378 et sa marque est aussi un Cornet de chasse suspendu, Pl. XIII, n°. 72.

Le livre de 386, avec la marque de la Croix de 1382, et de la même qualité.

Le livre 1387, du même papier.

Le livre de 1389. Papier avec la marque du R, comme en 1374.

Le livre de 1390. Papier de l'Arc avec la flèche de 1378.

Le livre de 1391. Papier marqué d'une Croix comme en 1382; mais quant à la qualité, il commence à devenir plus souple et moins épais.

Le livre de 1392. Le papier a pour marque un Dragon pareil à celui de 1370; mais il est plus souple et moins cassant que les papiers précédens.

Le livre de 1393 est du même papier.

Le livre de 1394, a pour filigrane l'Arc armé de sa flèche. Pl. XII, n°. 25; mais il est plus souple et plus maniable, ainsi que le sont presque tous les papiers des années suivantes.

Les livres de 1397 et 98, ont pour marque un Griffon rampant, Pl. XIII, n°. 62.

Les livres de 1399 et 1400, ont pour marque la Croix sur trois monticules.

Le livre de 1401, 2, 3 et 4; même papier.

Le livre de 1046, 7, 8 et 9; de même papier.

Le livre de 1410, 11, 12, 13 et 14 même papier.

Le livre de 1415, 16, 17, 18, 19, 20 et 21; papier avec une espèce d'Arbalète.

Le papier du livre de 1422, 23, 24, 25, 26, 27, 28 et 29; porte en général une Croix sur trois monticules.

Le livre de 1430 et 31; même papier.

Le livre de 1432 et 33; papier avec la figure d'un Bœuf en pied, Pl. XIII, n°. 95.

Le livre de 1434; qualité et marque comme en 1415.

Le livre qui suit avec 1434 et 1435; papier ayant pour filigrane des Ciseaux de tailleur d'habits, Pl. XIII, n°. 67.

Le livre de 1436 et 1437; papier avec un M gothique, qui se termine en Croix par en haut.

Le livre de 1438, 39 et 40; même papier.

Le livre de 1441 et 42; le papier est marqué d'une Croix ou étoille placée sur une tige, et renfermée dans un cercle.

Le livre de 1443, 44, 45 et 46; la marque est une espèce de Lys à campanulle, avec deux feuilles placées sur une ligne oblique, et parallèles entr'elles.

Le livre de 1446 et partie de 1447 et 48,

années 1449, 50 et 51, porte pour marque le Lys de l'année 1443.

Le livre de 1453, 54, 55 et 56, offre la marque du Lys cité sous 1443; mais avec les feuilles tournées vers en haut.

Le livre de 1457, 58, 59 et 60 est du même papier.

Le livre de 1461, 62, 63 et 64, porte une marque à-peu-près semblable à celle de 1415.

Le livre de 1465, 66, 67 et 68, est d'un papier qui a pour marque des Ciseaux de tailleur, Pl. XIII, no. 67, dont il est parlé plus haut; mais comme il manquoit sans doute quelques feuilles pour completter le volume, on y a joint de celles qui portent la marque de l'Arc.

Le livre de 1479, 80, 81 et 82, offre la marque d'une Croix placée sur trois monticules, avec quelques feuilles de supplément, qui portent pour marque les Ciseaux cités ci-dessus, Pl. XIII, no. 67.

Explication des filigranes qu'on trouve dans les papiers des premiers livres imprimés à Mayence, tirée des Opuscula quædam academica varii argumenti Christiani Gottlieb Schwarz.

Le papier d'une *Bible* latine sans date et sans nom de lieu et d'imprimeur, offre très-souvent un D traversé d'une tige portant une double croix Pl. XIV. n°. 106, et quelquefois une Tête de bœuf avec une tige terminée par une étoile, n°. 107.

Celui d'une autre *Bible* latine in-folio, année 1462, présente souvent pour marque une Tête de bœuf, avec une tige terminée par une étoile n°. 107, et quelquefois un Bœuf entier n°. 109 ou les deux Cléfs en sautoir, n°. 110.

Celui de *Vera vitæ cognitio, libellus Augustini, in-4°.*, une Grappe de raisins, n°. 138.

Celui des *Constitutiones Clementinæ, folio magno ann.* 1467, un D comme ci-dessus n°. 106, et une fois la Tête de bœuf, n. 108.

Celui des *Lib. IV scripti S. Thomæ de Aquina, folio maj. ann.* 1469, le D et la Tête de bœuf n°. 106 et 107.

Celui du *Valerius Maximus*, *folio commun. ann.* 1471, la Tête de bœuf n°. 108, et la Grappe de raisins 138.

Celui du *Decretum Gratiani*, *fol. maximo. ann.* 1472, la Tête de bœuf n°. 108, le Pélican n°. 127, et la Demi-lune renversée, surmontée d'une tige portant une étoile, n°. 129.

Celui d'une *Bible* latine, 2 vol. *in-folio*, *ann.* 1472, le Pélican n°. 127, la Rose n°. 130, autre Rose n°. 140, autre Rose encore, n°. 142.

Celui du *Liber sextus Decretalium Bonifacii VIII*, *folio maj. ann.* 1473, le Pélican n°. 127, l'Oiseau n°. 128, la Demi-lune renversée n°. 129, et la Rose n°. 130.

Celui du *Civitas Dei S. Augustini*, *folio maj. ann.* 1473, les Roses n°. 130, 137, 142, la Grappe de raisins n°. 138, la Couronne surmontée d'une croix n°. 141, l'Etrille n°. 139, et l'Arbalète, dont la flèche porte un cœur à son extrémité, n°. 131.

Celui du *Nova Compilatio Decretalium Gregorii IX*, *folio maximo*, *ann.* 1473, le Pélican n°. 127, l'Oiseau n°. 128, la Demi-lune renversée, surmontée d'une étoile au bout d'une tige n°. 129, et la Rose n°. 130.

Celui des *Sermones Beati Bernhardi Abbatis Clarevall.*, *folio maj. ann.* 1575, la Rose

n°. 130, la Fleur à longue tige n°. 113, la Grappe de raisins n°. 138, et l'Etrille n.°. 139.

Celui du *Codex Justiniani Repetitæ Prælectionis, folio maximo. ann.* 1475, le Pélican n°. 127, l'Oiseau n°. 128, la Demi-lune renversée, etc. n°. 129, et la Rose n°. 130.

Celui des *Institutiones Juris Justiniani, in-folio. ann.* 1476, la Rose n°. 130, la Rose n°. 137, la Fleur à longue tige n°. 113, la Grappe de raisins n°. 138, et l'Etrille n°. 139.

Celui des *Authenticæ, seu Novellæ Constitutiones D. Justiniani; —* des *Consuetudines Feudorum; —* et des *Codicis Justinianœi Libri tres posteriores cum Glossis; folio majore. ann.* 1477, la Rose n°. 130, la Rose n°. 137, la Rose n°. 140, la Rose n°. 142, la Fleur à longue tige n°. 113, la Grappe de raisins n°. 138, et l'Etrille n°. 139.

Celui du *Hortus sanitatis, folio minore. ann.* 1485, la Tête de bœuf n°. 107, la Tête de bœuf n°. 108, la Tête de bœuf n°. 112, la Tête de bœuf n°. 125, et la Tête de bœuf n°. 126.

Essai sur les Filigranes ou Marques du Papier, comme propres à faire connoître l'ancienneté des manuscrits et des livres (1).

Considérés isolément, les filigranes ou marques du papier ne peuvent servir à prouver autre chose sinon que le papier indiqué par l'une de ces marques, est sorti de tel ou tel moulin, sans faciliter au bibliographe curieux la connoissance de l'imprimeur qui a employé une meilleure ou une moindre qualité de papier. Ces marques ne sauroient donc contribuer à faire distinguer l'âge des manuscrits ou des livres auxquels on a employé les papiers qui les portent.

Mais lorsqu'en remontant plus haut, on cherche à connoître l'origine du papier de lin ou de chiffons, et qu'on rassemble les singulières marques du papier, on parvient à des résultats, qui indiquent avec une grande probabilité l'âge du document écrit ou imprimé sur du papier qui est empreint de telle ou telle marque.

(1) Cet *Essai* est tiré d'un ouvrage de M. Gotthelf Fischer intitulé : *Beschreibung typographischer Seltenheiten, Sechste Lieferung*.

M. Breitkopf, en rejettant tous les documens douteux, pensoit avoir trouvé que le plus ancien monument écrit sur papier de lin ou de chiffons qu'on connût, étoit de 1308, mais j'espère pouvoir prouver que cette date peut être reculée de quelques années.

M. le juge Bodmann dit avoir possédé un papier de lin d'un plus grand âge que ceux dont parlent Wehr, Meerman et Breitkopf, et qui datoit de 1302 ou 1303; mais comme je n'ai pas vu ce papier, je ne saurois certifier la vérité de ce fait. Cependant le lecteur n'y perd rien, puisque j'en ai découvert un plus ancien encore.

Je vais offrir ici le résultat des recherches que mes autres occupations m'ont permis de faire sur cette matière.

Ce ne sont pas les pièces écrites qui, malgré les sceaux et les dates dont elles sont munies, nous donnent une véritable preuve de l'âge du papier qu'on y a fait servir; mais ce sont des comptes des plus anciens temps qui nous offrent la plus grande probabilité que les papiers sur lesquels ils sont écrits existoient déjà l'année dont ils portent la date; lorsqu'il n'y a pas de preuves que ces comptes ne sont pas des copies faites dans des temps postérieurs.

Comme mes instructions de commissaire-archiviste, dans le département du Mont-Tonnerre, me prescrivoient d'anéantir tous les anciens comptes, comme papiers inutiles, j'ai cru rendre quelque service aux sciences en cherchant à y découvrir l'âge du papier de lin, et quelles ont été successivement les marques du papier, ainsi qu'à savoir si, par ces marques, on peut parvenir à connoître l'âge des manuscrits, de ceux du moins des XIVe. et XVe. siècles?

C'est dans cette vue que je vais indiquer au lecteur les différentes espèces de papiers et leurs marques que j'ai été assez heureux de découvrir, depuis l'origine du papier de lin jusqu'à l'année 1450. Mais il faut que j'avertisse que les dessins des filigranes des papiers du XIVe. siècle sont plus petits que les originaux; ce qui, au reste, est assez indifférent, puisqu'il ne s'agit que de la forme de ces marques. Cependant j'en indiquerai les véritables dimensions dans la description que j'en vais donner.

Mais pour ne pas commencer par commettre une erreur, en confondant le papier de coton avec le papier de lin, qui est venu ensuite, je déterminerai d'abord les caractères qui distinguent l'un de l'autre; ce qui ne sera pas difficile

à faire, c'est-à-dire autant que cela se peut sans le secours des analyses chimiques.

Le papier de coton a toujours beaucoup de corps. Il n'est naturellement pas question ici de celui qu'on trouve dans les manuscrits arabes, qui, par le moyen de presses, a été rendu plus lisse que ne l'est notre papier velin; ni de celui qu'emploient les Chinois pour l'impression de leurs livres, lequel est infiniment plus mince et plus fin que notre plus beau papier de soie, et ne souffre, à cause de cela, l'impression que d'un seul côté. Lorsque nous parlons du papier de coton, comme ayant précédé le papier de chiffons, nous entendons la pâte grossière et mal préparée, dans laquelle on découvre encore les fils, dont la teinte est plutôt d'un gris jaunâtre que d'un blanc gris, et qui, quand on le déchire, fait voir de longs fibres. Sur sa superficie on n'aperçoit ni grains, ni rugosités, ni vergeures, ni filigranes; et là où il y a des filigranes elles sont grossièrement imprimées d'un seul côté, de manière qu'on les remarque à peine sur le verso.

Le papier de lin ou de chiffons, au contraire, même le plus grossier, laisse apercevoir peu de filamens; il est plus ou moins grenu et chargé de taches d'eau. On y aperçoit facilement les

vergeures de la forme sur lesquelles la pâte, qui demandoit une plus grande préparation, a été versée. Il n'y a que de petites barbures sur le bord. Ces fibres ne se montrent généralement que d'un seul côté, c'est-à-dire, sur la superficie extérieure; tandis qu'elles se trouvent partout dans le papier de coton.

J'aurois pu augmenter beaucoup le nombre de filigranes, si j'avois voulu employer pour cela tous les manuscrits que j'avois à ma disposition; mais comme il s'agissoit principalement d'indiquer avec exactitude les dates, je ne me suis servi que de ceux que j'ai trouvés dans les papiers de comptes dont l'année étoit bien certaine. Je prends la liberté d'engager ici les archivistes à se livrer à cette espèce de recherches, qui nous conduira immanquablement à d'importans résultats relativement à la connoissance de l'ancienneté du papier de lin.

J'aurai occasion de remarquer, en quelques endroits, les différences qui ont résulté du temps, du lieu et d'autres circonstances; ce qui est cause, par exemple, qu'une manufacture a fabriqué du plus beau papier qu'une autre manufacture, placée dans un endroit différent, ne l'a fait trente ans plus tard; quoique l'art dût avoir atteint alors un plus grand degré de per-

fection. J'éviterai soigneusement de parler des lieux de la fabrication des papiers ; cela m'écarteroit trop de mon but, et pourroit me conduire à des conjectures qui ne doivent pas trouver place ici.

1301.

Le premier papier porte pour marque un cercle surmonté d'une tige au bout de laquelle il y a une étoile. Pl. XII, n°. 8. La hauteur véritable de cette marque est de deux pouces onze lignes, et le cercle à onze lignes de diamètre.

C'est visiblement un papier de lin, lequel, en 1301, a servi à écrire des comptes. Il est épais et grenu et a beaucoup de corps. On y aperçoit, non-seulement les vergeures, mais aussi, quoique foiblement, les pontuseaux. Il y a à peine une ligne de distance entre les vergeures ; ce qui rend le papier inégal et rude au toucher. Au-dessous de la superficie lisse on aperçoit une pâte bien douce, et peu filandreuse.

1303.

Le filigrane de ce papier, qui a beaucoup de corps, représente un 6 renversé, ou un *c* retourné Pl. XII, n°. 9.

On n'y voit que les pontuseaux. Le papier,

avec cette marque, étoit lisse et chevelu; tels que le sont les papiers de coton et de lin mêlés ensemble.

1307.

Papier de lin, grenu, ayant pour marque une Couronne, dont le dessin n'est pas achevé, Pl. XII, n°. 10. Il a du corps, mais est inégal au toucher, et un peu cotonneux sur le bord. Sous la superficie lisse on voit une pâte dissoute sans filamens.

1310.

Sous cette année on trouve déjà du papier marqué d'une Tête de bœuf avec un cercle au bout d'une tige placée entre les deux cornes, Planche XII, n°. 11. La hauteur véritable de cette marque est de trois pouces une ligne, et sa plus grande largeur, de l'extrémité d'une oreille à l'autre, d'un pouce neuf lignes.

Ce papier est épais et grenu; mais les vergeures sont plus fines, par conséquent plus distantes les unes des autres. Il ressemble, par sa teinte jaunâtre, aux précédentes espèces. Il est fort cassant, principalement sur les vergeures, où il est naturellement plus mince.

1311..1312.

Une Tête de bœuf sans aucun accessoire entre les cornes, Pl. XII, n°. 2. Ce papier ressemble, à tous égards, au précédent; la pâte en est un peu plus fine; mais il est, au reste, de la même forme, et a, par conséquent, les mêmes vergeures. M. Breitkopf en parle aussi.

1315.

Deux Cercles placés l'un au-dessus de l'autre, et traversés par un simple trait; chaque cercle étant surmonté d'une étoile ou Croix de saint-André, placée sur le trait. Pl. XII, n°. 12. La marque porte dans toute sa hauteur trois pouces cinq lignes.

Ce papier est rude, ses vergeures sont inégales et il est grenu là où ses vergeures ne sont pas si profondément imprimées.

On trouve du papier fort grenu de cette même année avec une Tête de bœuf. La forme de cette marque est fort simple: la ligne qui part du museau se prolonge en s'élèvant jusqu'aux oreilles, dont les extrémités arrondies sont placées a deux pouces quatre lignes l'une de l'autre.

1318.

Papier avec un Coq sans appendices. Ce papier, qui a beaucoup de corps et des vergeures serrées, est beau. La figure du Coq depuis la patte de derrière jusqu'à l'extrémité de la crête a deux pouces six lignes. Pl. XII, nº. 13. Il ne faut pas confondre ce Coq avec celui qui porte une plus belle couronne, et dont les apprendices sont visibles. Ce papier, quoique de la même manufacture que le dernier, qui n'a paru qu'en 1330, est cependant d'une pâte incomparablement plus fine.

1324.

Papier avec un Arc armé de sa flèche. Pl. XII, nº. 15. Il est d'une pâte grossière, avec des vergeures fort rapprochées et fort épaisses.

La largeur de l'Arc est de deux pouces quatre lignes; et la flèche a la même dimension en longuer.

Cette même année parut la Tête de bœuf avec un cercle entre les cornes, à travers duquel passe une tige avec une étoile ou espèce de croix au bout. Pl. I, nº. 26. Les oreilles sont pendantes, et la gauche forme un lacet.

La véritable hauteur est de trois pouces neuf lignes, et l'éloignement de l'extrémité d'une oreille à l'autre est d'un pouce dix lignes.

Ce papier a d'épaisses vergeures et la marque est visible des deux côtés. Il surpasse en blancheur toutes les autres espèces de papier dont il vient d'être parlé.

1330.

Papier avec un Arc fort tendu, Pl. XII, nº. 25, probablement de la même fabrique que celui dont il a été parlé plus haut.

Les vergeures de ce papier sont plus distantes les unes des autres, par conséquent moins larges; ce qui fait qu'il est plus égal. Il est plus mince et moins blanc que celui avec la Tête de bœuf, dont il a été parlé plus haut; mais un peu plus blanc que celui avec l'Arc, dont il a déjà été question.

1336.

Les trois marques suivantes se trouvent dans des papiers qui se ressemblent beaucoup, mais qui sont certainement plus anciens qu'il n'est indiqué. Je les ais prises d'un manuscrit qui se trouve dans notre Bibliothèque; savoir, *Jacobi de Veluisio expositio super psibus*

feudorum. Je ne me rappelai pas d'abord pourquoi je les avois placées sous 1336; lorsque j'y trouvai enfin ces mots : *Anno M. CCC° XXXVj° — conscripta sunt hæc utensilia, etc.* Mais l'encre du principal manuscrit même et celle de ce qu'on y a écrit depuis sont fort différentes. L'année de ces papiers remarquables est par conséquent incertaine; ce qui exige que nous en indiquions d'autant plus particulièrement les caractères extérieurs.

D'abord les trois Bayes placées sur des tiges, Pl. XII, n°. 28. Ce papier est très-épais et moëlleux, sans vergeures ou côtes. Il est fort cassant, et fort cotonneux sur les bords, mais on ne trouve pas sur sa superficie ce chevelu dont le papier de coton est généralement parsemé.

Cependant le papier avec un Cornet de poste, et un O et un I, Pl. XII, n°. 30 est plus remarquable encore. Un des feuillets de la feuille porte le Cornet avec un O, ou une figure qui ressemble plus ou moins à cette lettre; et l'autre offre le cornet avec un I.

C'est un papier fort épais, peu serré et à peine diaphane, où l'on ne remarque aucune vergeure, et dont les pontuseaux de la forme n'étoient pas tendus, mais lâches, de matière

que leur empreinte est quelquefois arqué, ou courbé et de travers.

Les marques mêmes sont différentes presque sur chaque feuille; du moins n'y occupent-elles pas la même place. Quelquefois l'O ou le Cornet se trouve près d'un des côtés intérieurs du feuillet et d'autres fois au milieu, etc.

Ce papier est plus ancien que ne l'indique la date, ou bien est véritablement de ce temps là; mais c'est très-certainement le premier essai d'un moulin nouvellement établi. Il est de plus fabriqué avec du lin; puisqu'on n'y aperçoit point de pâte cotoneuse, même au microscope, mais, au contraire, une matière parfaitement délayée.

Le papier avec trois Glands, Pl. XII, no. 29 et d'une pâte beaucoup plus fine encore; le grain en est serré, et on y remarque facilement les traces de la colle. Sa couleur et d'un blanc jaunâtre.

Ces trois marques étant indiquées, je vais en faire connoître les véritables dimensions.

La marque des trois Bayes a, dans sa plus grande hauteur, à-peu-près deux pouces; sur un pouce onze lignes de largeur.

Le Cornet de poste ou de chasse a, de l'embouchure jusqu'au pavillon, un pouce trois

lignes. Le diamètre de l'O ou cercle est de dix lignes, et l'I a quatorze lignes de hauteur; mais la grandeur de ces deux lettres varie beaucoup.

La plus haute tige des Glands est de cinq pouces.

Il se pourroit que ces marques eussent, comme chez les imprimeurs, rapport au fabricant, ou à la papeterie ou au lieu où le papier a été fait.

1340.

Le papier avec une sorte de Bonnet, Pl. XII, n°. 42 est épais, mais il a moins de corps que les espèces précédentes. Les vergeures sont fort rapprochées; de sorte qu'on ne les aperçoit qu'en tenant le papier contre le jour. Les pontuseaux font apercevoir distinctement dans ce papier que le fil de laiton a été tordu. Il est d'ailleurs assez blanc, et ne manque pas de corps, parce que la colle en est bonne.

La véritable grandeur du filigrane est d'un pouce trois lignes en hauteur.

J'ai aussi de cette même année un papier fortement collé, épais et inégal, portant pour marque la Tête de bœuf sans tige ni croix, telle que M. Breitkopf l'a figurée, Pl. XII, n°. 2,

et telle que nous l'avons déjà décrite sous l'année 1310.

Ceux qui veulent s'instruire plus particulièrement sur cette matière, et connoître l'état des moulins à papier, ainsi que leur direction intérieure, doivent avoir recours à l'histoire que nous en donnons, *Chapitre XIII*, d'après l'ouvrage allemand de M. Breitkopf.

1348.

Le papier dont la marque est une espèce d'Aiguière, Pl. XII, n°. 44, est fortement collé, à vergeures serrées, et d'un blanc gris. Il est cependant un peu moins rude sur le bord que les espèces précédentes.

La véritable hauteur du filigrane est de trois pouces une ligne.

Cette même année parut un fort bon papier portant une Tête de bœuf toute de travers, dont les cornes sont échancrées à l'extrémité supérieure, Pl. XII, n°. 43. Il est bien collé, passablement blanc, et les vergeures en sont moins apparentes.

1350.

Ici paroissent tout d'un coup des papiers beaucoup plus grossiers.

1558.

Le papier avec deux Cercles liés ensemble par une longue Croix, Pl. XII, n°. 46, est de 1358. La pâte en est grossière, fortement collée et grenue. Il y en a de deux espèces : une avec de plus grands cercles et l'autre avec de plus petits. Celui avec les plus grands cercles, est plus grossier, plus collé et les vergeures en sont plus rapprochées que de celui avec les petits cercles.

La longueur de la marque avec les petits cercles ou anneaux est de trois pouces six lignes, et celle de la marque avec les grands cercles est de quatre pouces onze lignes.

Le papier avec un Vase garni de son anse, Pl. XII, n°. 45, est incontestablement plus blanc, plus fortement collé et plus beau. Cependant la pâte en est inégalement distribuée, un peu rude et on y voit, par-ci par-là, des tâches d'eau.

La véritable hauteur du Vase est de deux pouces neuf lignes.

Le papier aux deux Clefs en sautoir attachées ensemble par en haut, Pl. XII, n°. 47, est beaucoup plus mince que les espèces précédentes. Les vergeures de la forme sont également fort serrées et fort visibles. La colle en est bonne, et la superficie est plus lisse et plus unie.

La véritable hauteur de la marque est de trois pouces six lignes.

1360.

Le papier avec une Pyramide est mince, inégal, d'un blanc jaunâtre et fort grenu.

Celui de 1364 est marqué de deux Anneaux ou Cercles attachés ensemble par une longue croix, dont nous avons parlé sous 1350. Pour la qualité, il est conforme à l'espèce décrite sous 1358.

Sous cette même année on trouve du papier dont la marque est un Oiseau, qui est plus grand que le Coq que nous avons déja décrit. Ce papier est assez lisse. On n'y aperçoit les vergeures qu'en le tenant contre le jour; mais il est mal collé.

1370.

Cette année les marques du papier commencent à se multiplier; ce qui prouve que les papeteries étoient augmentées en nombre.

1375.

Papier avec un filigrane qui sembleroit représenter un Gant, si l'on y voyoit les cinq doigts, Pl. XII, n°. 14. Les vergeures y sont absolument invisibles; on n'y aperçoit que les pontuseaux. Il a peu de corps; la pâte en est d'un blanc jaunâtre; mais la colle en est assez bonne.

La véritable hauteur de la marque est de deux pouces.

Les papiers avec une simple ou avec une double Corde d'arc, et une flèche, Pl. XII, n°. 15 et 16, ressemble au précédent.

1376.

Papier marqué de deux cercles traversés par une Tige qui porte deux étoiles, Pl. XII, n°. 12: il est fort blanc, mais les vergeures en sont très-rapprochées, ce qui le rend inégal.

Le papier avec la simple Tête de bœuf se ressemble toujours. Il est fort collé, fort inégal et a beaucoup de corps.

1377.

Nous trouvons également ici une Tête de bœuf, mais elle porte, entre les cornes, une tige surmontée d'une étoile. La pâte en est beaucoup plus belle que celle des précédentes espèces; ce qui semble prouver que les différentes sortes de Têtes de bœuf servoient à distinguer, dans les premiers temps, les différentes espèces de papiers d'une même manufacture.

1378.

Tête de bœuf avec une tige qui passe par

deux cercles, de la même qualité que les précédentes espèces avec les mêmes marques ; ainsi que celle de la Pyramide de 1360, qui est de la même pâte.

1379.

Papier d'une bonté et d'une épaisseur singulières ; mais cassant et un peu fortement marqué de vergeures. Il porte pour marque un Cercle avec une tige qui le traverse, et dont les deux bouts sont garnis d'une étoile.

1380.

Papier de la même force avec une simple Tête de bœuf.

La Corde qui forme un V avec une flèche au milieu, Pl. XII, n°. 15, se trouve cette année. La pâte en est très-fine ; il est uni, bien collé, mais d'un blanc un peu jaunâtre.

Papier marqué de deux Clefs posées en sautoir, mais sans être attachées ensemble par le haut, Pl. XII, n°. 17. Il a un peu moins de corps, mais est bien collé. Les pontuseaux paroissent visiblement avoir été tordus.

Le Lys, Pl. XII, n°. 31, indique probablement un papier françois. Il se distingue par sa pâte fine et lisse.

1381.

Le papier avec une Tête d'homme mal dessinée, Pl. XII, n°. 33, est d'un grain fin, sans rugosités; mais il est mal collé.

Le papier de la même année avec de fortes vergeures, et dont la marque est un Fusil, semble remarquable : crosse, platine, etc., tout y est distinctement indiqué. La longueur de cette arme est de deux pouces trois lignes; et la largeur de la crosse est de huit lignes.

Le papier avec une Tête de Maure, Pl. XII, n°. 34, est d'une belle pâte et fort diaphane. Les vergeures sont fort visibles en tenant le papier contre le jour, mais elles ne rendent cependant pas le papier inégal. Il y a peu de colle.

La véritable hauteur de la marque est d'un pouce neuf lignes.

1382.

Simple Tête de bœuf avec museau pointu. C'est un papier blanc et fort, quoique d'ailleurs inégal.

Tête de bœuf avec une étoile, et dont le nez est indiqué, Pl. XII, n°. 18. Beau papier, fortement collé, avec des rayes, mais d'ailleurs assez égal.

Le papier avec la Tête de bœuf, ou plutôt de bélier, dont les cornes sont courbées vers en bas, Pl. XII, n°. 32, est fort mince, mal collé et fort inégal; tandis que le papier portant la Tête de bœuf avec une tige surmontée d'une étoile, Pl. XII, n°. 35 a du corps, et est d'une bonne colle; mais les impressions de ses vergeures le rendent néanmoins un peu rude et inégal.

1383—86.

Papier fort beau, blanc, de beaucoup de corps et assez égal; dont la marque est une Tête de bœuf avec les oreilles pendantes.

1387.

Tête de bœuf avec les cornes dentelées et surmontée d'une étoile au bout d'une tige, Pl. XII, n°. 49. Assez beau papier; mais dont la pâte cependant est moins bonne que celle des espèces précédentes.

1388.

La Tête de bœuf de travers avec une tige surmontée d'une étoile entre les cornes, est la marque d'un assez bon papier, quoique d'une pâte un peu inégale, Pl. XII, 50.

1389.

Cornet de poste ouvert pendu à un cordon, Pl. XIII, n°. 72, et dont la forme diffère totalement de celui de l'année 1336. Ce papier a du corps, est bien collé et sans vergeures, mais un peu rude au toucher.

La Tête de doguin avec la langue pendante et une tige surmontée d'une étoile, Pl. XII, n°. 48, indique un papier d'un grain fort fin, et remarquable par sa blancheur, son égalité et sa bonne colle. La véritable hauteur de cette marque, du bout de la langue jusqu'à l'extrémité de la tige qui porte une croix ou étoile, est de deux pouces onze lignes.

1390.

La Tête de bœuf, fort comprimée avec de grandes cornes, se trouve sur un papier d'un grain fin, lisse, bien collé et fort blanc.

Le papier avec une Tête de doguin est infiniment plus mauvais.

1392.

Tête de bœuf sans yeux, et sans étoile au bout de la tige, mais avec un simple lacs. Le papier en est fort, bien collé, rude et inégal.

1393

Papier avec une simple Tête de bœuf, d'une bonne qualité.

On trouve sous cette année plusieurs formes de Tête de bœuf. Celle à longues oreilles d'âne angulaires, indique les plus mauvaises espèces de papier.

1397.

Cette année paroît la Tête de bœuf, telle que M. Breitkopf ne l'a figurée que sous l'année 1496, Pl. XII, n°. 6.

1399.

Couronne surmontée d'une feuille de trèfle, Pl. XII, n°. 51. Ce papier est d'un grain fort fin, bien collé et si blanc qu'on pourroit le regarder comme parfait, sans quelques petites inégalités.

Comme au commencement du quinzième siécle les différentes sortes de papier deviennent meilleures, qu'elles ont plus de corps, sont plus lisses, et, en général, d'une pâte plus égale, je serai plus concis dans ce qui me reste à dire des papiers du demi-siècle dont il me reste encore à parler; et je me bornerai à indiquer le plus laco-

niquement qu'il me sera possible la forme des filigranes dont il y sera question.

1400.

Couronne avec un trait, sur un papier blanc, mais de peu de corps.

La Tête de bœuf avec de fort petits yeux et un large museau.

1403.

Oie avec un anneau placé au-dessus de sa tête ; papier qui a beaucoup de corps, mais dont le grain est un peu gros.

La Tête de Maure avec un double ruban autour de sa tête, de fort grosses lèvres, et un long cou.

Le petit Lys avec de courtes feuilles latérales.

La Tête de bœuf avec l'indication des narines des deux côtés.

1404.

Filigrane qui a la forme de l'S capital dans les éditions faites à Strasbourg.

1405.

Une simple Couronne dont les branches ex-

térieures sont dentelées, et dont celle du milieu, qui monte droit, est garnie d'une boule.

1410.

Double étoile ou triangle, Pl. XVII, nº. 232, sur un papier d'un blanc gris et d'un grain assez gros.

La Tête de bœuf avec une rose. Cette marque a subi plusieurs variations qu'on ne sauroit indiquer que par le dessin. M. Breitkopf en a donné quelques-unes de temps plus reculés.

1411.

Deux Clefs avec un cercle au-dessus de la croix de Saint-André qu'ils forment.

1412.

Un simple Cercle.

1413.

Une simple Tête de bœuf avec un museau fort pointu et des oreilles pendantes.

1414.

Une Pyramide avec un double rose; ou plutôt un Cône sur lequel est posée une rose d'où part une tige qui porte une autre rose.

Une Feuille de trèfle.

1415.

Une Couronne avec de hautes branches fort simples.

1416.

Tête de Maure avec un plus gros nez que celui de 1381 ; et un cercle qui lui passe par-dessus le crâne.

Tête de bœuf avec la gueule de travers.

Tête de bœuf dont la tige qu'il porte entre les cornes n'est pas plus longue que les cornes mêmes.

1418.

Une Croix de Malte.

Un A avec deux traits et une croix par-dessus.

Cette même marque avec un double trait dans l'A.

Un Lys d'un dessin régulier.

Cloche d'une assez grande dimension.

1420.

Tête de bouc avec sa barbe, et des cornes rapprochées.

La grande Tête de bœuf avec des oreilles

et des cornes obtuses, sans yeux, et une fort longue tige, qui ne porte à son extrémité qu'une simple barre placée obliquement.

1425.

Grappe de raisins, Pl. XIV, nº. 138. Très-beau papier blanc, bien collé.

Les Clefs et la Couronne sont les marques qu'on trouve le plus généralement pendant cette dixaine d'années.

1426.

La Lune dans le premier quartier.

1427.

Tête de Maure avec une autre variation; c'est-à-dire, avec un nez monstrueux, et des bandelettes fort proéminentes autour de la tête.

1428.

Le Bœuf entier, Pl. XIII, nº. 95, paroît cette année pour la première fois, sur un papier fort bien collé et passablement blanc.

Fusil dont la baguette dépasse le canon.

1429.

Vieille Femme tenant une croix dans la main droite. Papier bien travaillé, d'une pâte égale,

bien collé, mais d'un blanc un peu jaunâtre.

Rose, dans un papier d'Italie.

1430.

Un Marteau avec une croix.

1432.

Une Main, ou un Gant. Papier un peu grossier, fort, mais néanmoins assez blanc.

Un Agneau avec un drapeau dans un cercle, d'un pouce et neuf lignes de diamètre. Pl. XVII, nº. 206.

1433.

Main avec un quart de lune ou portion de cercle attaché au doigt du milieu.

1436.

Croix de Malte avec des raisins à l'extrémité d'en haut.

Cercle avec une tige qui le traverse, et aux deux extrémités de laquelle il y a une croix.

La même marque de la moitié plus longue.

C'est cette année que paroît pour la première fois un D avec une rose.

1440.

Tête de bouc de travers, sans barbe, et avec de larges cornes fort écartées.

Le grand Bœuf entier, Pl. XIII, nº. 95. Il a deux pouces de longueur sur deux pouces huit lignes de hauteur, à compter des pieds de devant jusqu'à l'extrémité des cornes.

1445.

Autel sur lequel est placé un cœur enflammé.

1448.

Petit Lys, au bas duquel pend un poisson courbé.

1449.

Un grand Chapeau avec les bords pendans.

Tête de bœuf plus petite que les précédentes, dont la tige, placée entre les cornes et qui à l'extrémité porte une étoile, est aussi garnie d'une petite barre immédiatement au-dessus du front.

Une Roue dentelée avec un lévier.

Une Baleine, représentée, contre nature, avec de grandes nageoires pectorales.

1450

Demi-Lune avec une étoile sur sa courbure. Pl. XIII, nº. 82.

1451.

Une Arbalète garnie de sa flèche.

1453.

Vieille femme avec un grand nez garni d'une verrue. Un ruban avec de grands nœuds pendans entoure ses cheveux bouclés.

Eclaircissement sur les Marques du papier des éditions du XVe. siècle.

Par M. DE LA SERNA.

IL est bien certain que le filigrane ou la marque du papier des livres imprimés dans le quinzième siècle, que les fabricans y ont fait placer comme le signe ou la devise de leurs papeteries, ne peut pas servir à désigner positivement le nom de l'imprimeur de ces livres et encore moins l'année de leur édition; car, dans ce temps-là, comme à présent, une partie du même papier pouvoit n'être employée que plusieurs années après sa fabrication, et souvent par plusieurs artistes imprimeurs à différentes époques. Cependant je pense que l'usage de ces marques du papier peut être utile dans la bibliographie, et qu'on en peut tirer quelquefois des conjectures bien fondées pour parvenir à la connoissance du lieu de l'impression des livres. En effet j'oserai bien affir-

mer qu'on peut connoître aussi aisément par l'inspection du filigrane du papier, que par la forme des caractères d'un livre du XVe. siècle, s'il a été imprimé en Italie, en Allemagne, ou dans les Pays-Bas et la Hollande; de manière qu'ayant recours ensuite à quelques autres indices typographiques, on parvient facilement à connoître le lieu de son impression et quelquefois l'imprimeur même.

Il y a des cas où le filigrane du papier est un guide plus sûr que la forme des caractères: par exemple, qu'on jette les yeux sur les ***Sermones discipuli***, grand in-folio, et l'on croira d'abord, par la forme des caractères gothiques très-ressemblans à ceux mis en usage, dans plusieurs impressions, par le célèbre Nicolas Jenson, que cette édition est faite à Venise. Cependant, en examinant les différentes marques du papier, on voit qu'elles ne se trouvent que dans les impressions faites en Allemagne. Effectivement, en comparant ces caractères avec ceux des ouvrages imprimés à Reutlingen, on en a reconnu l'identité. *Vide Braun. I, p.* 91.

Il n'est donc pas aussi inutile, qu'on le pense, à l'étude de la bibliographie, de s'occuper du filigrane du papier employé dans les impressions du XVe. siècle.

Aichstett.

George et Michel Keyser. Pl. XV. n°. 155. 159. 163.

Alost.

Théodore Martini. Pl. XVI. n°. 167. 169. 179. Pl. XVII. n°. 216. 218.

Anvers.

Théodore Martini d'Alost. Pl. XVI. n°. 188. Pl. XVII. n°. 208. 222.

Augsbourg.

Gunther Zainer. Pl. XV. n°. 147. 149. 150. 151. 158. 164.

Bâle.

Berthold Rodt. Pl. XIV. n°. 106.

Michel Wenzler. Pl. XIV. n°. 106. Pl. XV. n°. 143. 157. 166.

Bruxelles.

Fratres communis vitæ. Pl. XVI. n°. 171. 173. 174. 175. 183. 184. 190. 201. Pl. XVII. n°. 208. 217. 220. 222. 228. 229.

Cologne.

Jean Guldenschaff. Pl. XVII. n°. 208. 209.

212. 214. 215. 216. 217. 221. 222. 227. 229. 234.

Conrad de Hoemborch. Pl. XVI. n°. 169. 170. 171. 172. 183. 184. 185.

Arnold Ther Hoernen. Pl. XVII. n°. 208. 212. 213. 216. 118. 219. 222. 228. 233. 235. 236. 237.

Jean Koelhoff de Lubec. Pl. XV. n°. 143. Pl. XVI. n°. 167. 168. 182. Pl. XVII. n°. 204. 208. 211. 218. 220.

Henri Quentel. Pl. XVI. n°. 188. Pl. XVII. 204. n°. 208. 222.

Barthélemi de Unkel. Pl. XV. n°. 143. Pl. XVI. n°. 186. Pl. XVII. n°. 204. 226.

Ulric Zell de Hanau. Pl. XV. n°. 143. Pl. XVII. n°. 204. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 230. 233. 234. Le *Tractatus de mendicitate spirituali venerabilis magistri Johannis Gerson*, imprimé environ 1467, est sur un papier qui porte pour marque un *d* dont le grand trait est fendu, et quelques feuilles ont pour filigrane un Capricorne, ou plutôt un Ecureuil.

Deventer.

Richard Paffroed. Pl. XVI. n°. 172. 181. 199. 200. 202. Pl. XVII. n°. 217. 222.

Florence.

Gallus Bonus. Pl. XIX. n°. 269. 273.

Antoine Barthélemi Miscominus. Pl. XVIII. n°. 249.

Gouda.

Gerard Leeu. Pl. XVI. n°. 188. 203. Pl. XVII. n°. 222. 236.

Louvain.

Conrad Braen. Pl. XVI. n°. 178. 182. 194. 195. Pl. XVII. n°. 212. 215. 217. 218. 226.

Jean Veldener. Pl. XVII. n°. 215. 220. 226.

Jean de Westphalie. Pl. XVI. n°. 174. 176. 177. 179. 188. 191. 192. 193. Pl. XVII. n°. 208. 216. 217. 222.

Lubec.

Lucas Brandis de Schass. Pl. XIV. n°. 106. 138. Pl. XV. n°. 160.

Mayence.

Pierre Schoeffer. Pl. XV. n°. 143. 154.

Naples.

Mathias Moravus. Pl. XIX. n°. 270. 271. 272.

Nuremberg.

Frédéric Creusner. Pl. XIV. nº. 130. 137. 138. 139. Pl. XV. nº. 153. 165.

Paris.

Ulric Gering. Pl. XVI. nº. 203. Pl. XVII. 222.

Reutlingen.

Jean Otmar. Pl. XIV. nº. 130. 137. 138. 139. Pl. XV. nº. 148. 152. 165.

Rome.

Luppus Gallus. Pl. XVIII. nº. 238. 240. 241. 242. 243. 251. 253. 254.

Ulric Han. Pl. XVIII. nº. 240. 241. 251. 252.

Jean Philippe Lignamine. Pl. XVIII. nº. 255.

Conrad Schweynheym et Arnold Pannartz. Pl. XVIII. nº. 238. 239. 249. 250.

Spire.

Pierre Drach. Pl. XV. nº. 166.

Strasbourg.

Joris Husner. Pl. XV. nº. 146.

Jean Mentell. Pl. XIV. nº 130. 131. 137. 139. Pl. XV. nº. 145. 156. 160. 161.

C. W. Pl. XIV. nº. 130 131 bis. 137. 139.

Trévise.

Bernard Celerius de Luere. Pl. XIX. n°. 287. 160.

Ulm.

Jean Zainer. Pl. XIV. n°. 130. 137. 139.

Utrecht.

Nicolas Ketelaer et Gérard de Leempt. Pl. XVI. n°. 169. 174. 180. 196. 197. 198. Pl. XVII. n°. 204. 214. 226.

Jean Veldener. Pl. XVI. n°. 187.

Venise.

Nicolas Jenson. Pl. XVIII. n°. 238. 246. 247. 248. 251 252. 257. 258. 259. 260. Pl. XIX. n°. 261. 262. 263. 264. 274. 275. 276. 277.

Jean de Cologne. Pl. XVIII. n°. 246. Pl. XIX. 263.

Herman Levilapis. Pl. XIX. n°. 266. 267. 277.

Bernardus Pictor. Pl. XVIII. n°. 244.

François Renner de Heilbrun. Pl. XIX. n°. 265. 278.

Nicolas de Francfort. Idem.

Jacques de Rubeis. Pl. XVIII. n°. 244. Pl. XIX. 269. 280.

Vindelius de Spire. Pl. XVIII. nº. 244. 245. 251. 256.

Antoine de Strada de Crémone. Pl. XIX nº. 279.

George Walch. Pl. XIX. nº. 281. 282. 283. 284.

Vicence.

Jacques Dumensis. Pl. XIX. nº. 285. 286.

EXPLICATION DES PLANCHES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

Planche I, n°. 1, page 77.

Disque antique, dont le travail, suivant Buonarotti, ressemble à celui des anciens orfèvres, qu'on appeloit *nillée*, ou *niello* en italien. Aurelien Cervien dont il y est question étoit un général romain, qui commandoit en Bretagne sous le règne d'Antonin.

N°. 2.

Tablette de cuivre dont les lettres sont découpées de la même manière que cela se pratique encore pour les cartes d'adresse, etc. Ce rare morceau est tiré de Tristan, *Comment. hist. Tom. III, p.* 681.

Planche II. page 89.

Cette estampe représente l'empereur Henri VI, mort en 1197, et Wulphilde, épouse du comte Rodolphe, qui vivoit en 1158, l'un et l'autre ayant le corps orné de grelots. Or, comme ce bizarre ornement a été en usage parmi les princes souverains et d'autres grands personnages en Allemagne, depuis le onzième jusqu'au treizième siècle, il y a tout lieu de croire que les cartes à

jouer, où ces grelots sont représentés comme une marque emblématique de la noblesse, ont été connues en Allemagne beaucoup plutôt que dans tout autre pays.

Planche III, page 90.

Cette planche offre la copie exacte d'une ancienne gravure en bois, tirée d'un livre intitulé *Historia sancti Johannis Evangelistæ ejusque Visiones Apocalypticæ.* Ce livre curieux est un petit in-folio, dont chaque feuillet, en général, porte deux estampes gravées sur une même planche, imprimées sur un seul et même côté. Chaque second feuillet est marqué d'une lettre de l'alphabet, et le nombre de ces feuillets monte à quarante-huit. L'estampe que nous donnons ici est prise de la partie supérieure de la planche VI, et porte les couleurs de l'original. Elle représente l'*Homme monté sur un cheval blanc, à l'ouverture du premier sceau.* Ce livre se trouve à la bibliothèque impériale à Paris.

Planche IV, pages 107, 126.

Saint-Christophe portant l'Enfant Jésus par la mer, avec la date de 1423. Au bas on lit : *Cristoferi faciem die quacumque tueris. Illa nempe die morte mala non morieris. Millesimo CCCCXX tercio.*

Planche V, page 146.

La Vierge avec l'Enfant, très-ancienne gravure en taille-douce, exécutée par un artiste allemand. La date de 1461 se trouve placée sous un arbre qu'on aperçoit dans le lointain. Le quatre y est figuré tel qu'on le trouve dans les anciens manuscrits, et semble avoir été en usage plus long-temps en Allemagne qu'ailleurs.

Planches VI et VII, pages 160, 163.

La suite à laquelle appartiennent ces deux estampes consiste en huit planches, dont sept représentent les sept planètes et les influences qu'on suppose qu'elles ont sur le corps humain. La planche que nous donnons ici sous le nº. VI y sert de frontispice. C'est une sorte d'almanach qui indique le calendrier des saints et le jour auquel tombe la fête de Pâques depuis 1465 jusqu'à 1517 inclusivement. Dans douze petits cercles, qui s'y trouvent placés au milieu, on voit les travaux des douze mois de l'année, avec le signe du zodiaque de chaque mois, ainsi que l'accroissement et le décroissement graduel des jours, qui sont indiqués par le plus ou moins d'extension de l'ombre sur le bord qui sert de cadre aux figures. En voici la description :

Janvier. Un Vieillard assis près du feu à côté d'une table couverte de mets. Il tient un verre à la main.

Février. Jardinier bêchant la terre.

Mars. On ne distingue pas trop bien ce que font ici deux figures. Il semble cependant que l'homme est occupé à planter des arbrisseaux ou des racines dans un jardin, d'après les ordres que lui donne une femme qui est près de lui.

Avril. Chasse au vol et au lièvre.

Mai. Course de bague.

Juin. La Fenaison.

Juillet. La Moisson et le Batteur de bled.

Août. Médecin qui visite un malade.

Septembre. Les Vendanges.

Octobre. Le Pressoir.

Novembre. Le Laboureur.

Décembre. Provisions d'hiver.

La souscription italienne qui se trouve au bas de la planche porte ce qui suit : *Si vous voulez savoir quel sera le jour de Pâques, cherchez la date de l'année dans l'estampe ; la lettre A indique Avril, et la lettre M signifie Mars.*

La *Planche VII* représente la planète de Vénus. La déesse est assise dans son char placé

sur des nuages et tiré par deux tourterelles. Sur le devant du char on voit l'Amour qui lance une flèche vers une femme placée sur un balcon. Dans le fond est un malheureux amant à genoux qui invoque l'assistance de la déesse, dont toutes les autres figures paroissent éprouver l'influence. Sur les roues du char sont les signes du Taureau et de la Balance, avec ces mots TORO et BILANCE, qui sont les signes du zodiaque auxquels on suppose que préside Vénus.

Au bas de cette planche et de six autres il y a des inscriptions qui indiquent les propriétés des planètes qu'elles représentent. On a placé ici en entier celle de la planète de Vénus, comme un exemple de toutes les autres. Il ne s'en trouve qu'une seule ligne sous la planche nº. VII que nous en donnons.

VENERE. E. SEGNO. FEMININO. POSTA. NEL. TERZO. CIELO. FREDDA. E. VMIDA. TENPERATA. LAQVALLE. AQVESTE. PROPRIETA. FAMA. BELLI. VESTIMENTI. ORNATI. DORO. E. DARGENTO. E. CHANZONE. E. GAVDII. E. GVOCHI. ET. E. LACIVA. ET. HA. DOLCE. PARLARE. EBELLA. NELLIOCHI. E. NELLA. FRONTE. E. DI. CORPO. LEGGIERI. PIENA. DI. CARNE. E DI. MEZZANA. STATVRA. DATA. A. TVTTI. OPERE. CIRCA. ALLA. BELIZZA. ET. E. SOTTO. POSTO. ALLEI. LOTTONE. E. IL. SVO.

GIORNO. EVENERDI. E. LA. PRIMA. HORA. 8. 15. ET. 22. E. LA. NOTTE. SVA. E. MARTE. DI. E. IL. SVO. AMICO. E. GIOVE. EL NIMICO. MERCVRIO. ET. HA. DUE. HABITATIONNI. EL. TORO. DI. GIORNO. E. LIBRA. DI. NOTTE. E. PERONSIGLIERE. EL. SOLE. E. LAVITE. SVA. EX ALTATIONE. EIL. PESCE. ELA. MORTE EDVMILIAZIONE. E. VIRGO. E. VA. IN. IOMESI. IZSENGI. INCOMIN. CANDO. DA. LIBERA. E. IN 25. GIORNO. VA. VNO. SENGNO. E. IN. VNO. GIORNO. VA. VNO. GRADO. E. IX. MINVTI. E. IN VNA. ORA. 30 MINVTI.

On a pensé que ce seul exemple suffit pour faire connoître le style dans lequel ces estampes sont exécutées. Cependant une description des autres ne pourra, ce nous semble, qu'être agréable au lecteur.

Giove, *Jupiter*. Ce dieu est assis dans son char porté par des nuages, la tête ceinte d'une couronne, et tenant un dard dans sa main gauche. Devant lui Ganymède se tient à genoux avec un petit vase dans une main et une coupe dans l'autre. Le char est traîné par deux aigles ; et sur les roues sont deux signes du zodiaque, le Sagittaire et les Poissons, avec ces mots : Sagittario et Pisce. Le fond offre un paysage montueux, avec des figures qui chassent à pied et à cheval. Sur le premier plan vers la droite, il y a un empereur assis sur son trône, entouré de

figures qui lui rendent hommage; et vers la gauche, sont trois autres figures représentant, à ce qu'on croit, Boccace, le Dante et Pétrarque, assis dans une espèce d'alcove, etc. Au bas de l'estampe, il y a une inscription, dont voici le commencement :

GIOVE. EPIANETA. MASCVLINO. POSTO. NEL. SESTO. CIELO. CALDO. E. HVMIDO. TEMPERATO. DI. NATVRA. DARIA. DOLCE. SANGVIGNO. SPERANTE. etc.

SOLE, le *Soleil* resplendissant, avec une couronne sur la tête, et placé dans un char attelé de quatre chevaux. Sur la roue de ce char est le signe du Lion avec ce mot : LEO. Le fond fait voir un château placé sur une colline et quelques figures qui tirent au blanc avec des arbalêtes. Près de là sont deux hommes à genoux devant un crucifix, tandis que d'autres se livrent des combats; et à côté d'eux est la figure ridicule d'un nain avec un sabre sous son bras; d'autres figures s'exercent à la lutte et se jettent des pierres. Au milieu de l'estampe est un empereur assis, devant lequel trois batteleurs font leurs exercices. L'inscription commence ainsi :

SOLE. E. PIANETA. MASCULINO. POSTO. NEL. QUARTO. CIELO. CALDO. E. SECHO. INFOCATO. CHOLERICHO. DI. COLORE. DORO. etc.

MARTE, *Mars*. Ce Dieu est assis sur son char

traîné par deux chevaux. Il est entièrement armé, et sa tête est garnie de deux ailes. Sa main droite est armée d'un glaive. Sur les roues du char on voit les signes du Bélier et du Scorpion, avec ces mots placés au-dessous : Ariette et Scarpione. A une petite distance on aperçoit un château devant lequel des figures se livrent des combats, tandis qu'un homme sonne le tocsin. Sur le premier plan, des soldats se jettent sur des pâtres, dont ils enlèvent les troupeaux. Voici le commencement de l'inscription :

Marte. ensegno. masculino. posto. nel. quarto. cielo. molto. caldo. focoso. et. ha. queste. propriete. damare. milizia. battagle. et. uccisioni. maligno. discordinato. etc.

Saturno, *Saturne*. Il est placé sur un char tiré par deux dragons, tenant une faulx dans sa main droite. Sur les roues du char sont les signes du Capricorne et du Verseau, au-dessous desquels on lit : Capricorno et Aquario. Le lointain est terminé par une chaîne de montagnes et par des châteaux. On y découvre aussi une figure pendue à une potence avec un crucifix à la main. Sur le premier plan il y a un homme qui laboure avec une charrue attelée de deux bœufs, dans une grande plaine couverte d'eau; tandis que d'autres figures battent du

blé en plein champ. Vers la gauche il y a un hermitage surmonté d'une croix; l'hermite se tient assis devant sa porte, près de laquelle se trouvent un homme coupant du bois, et deux autres ouvriers avec leurs outils. A la droite sur le premier plan est une prison, devant laquelle est assis un homme avec les jambes et les bras passés dans des ceps; deux autres figures grotesques sont placées devant lui. Vers la gauche des hommes paroissent occupés à tuer des cochons, dont il y en a un pendu à un arbre. La souscription commence de cette manière :

SATURNO. E. PIANETA. MASCVLINO. POSTO. NEL. SETIMO. CIELO. FREDDO. E. SECCHO. MA. ACCIDENTALMENTE. HVMIDO. DI. NATVRA. DI TERRA. etc.

MERCURIO, *Mercure*. Ce dieu tenant son caducée est placé dans un char traîné par deux oiseaux qui ressemblent à des faucons. Sur les roues du char on voit les signes de la Vierge et des Gémeaux, avec ces mots : VIRGO et GEMINI. On voit ici l'intérieur d'une ville. Le fond représente la vue d'une rue; à la droite, sur le devant, il y a un grand bâtiment que des ouvriers sont occupés à décorer. Au bas il y a un potier avec différentes espèces de petits vases; un sculpteur est occupé à sculpter une tête sur le fronton. Au-dessus de lui on aperçoit deux

trouve à la bibliothéque impériale à Paris. Les dessins de ces vignettes sont de Sandro Boticello, et ont été gravés par lui-même, ou par son ami Baldini. La première représente l'auteur effrayé par un loup, et rencontrant dans la forêt Virgile son guide. Dans la seconde on voit sainte-Béatrix qui apparoît à l'auteur et à son guide.

Planche X, page 185.

La Vierge avec l'Enfant Jésus, d'après une estampe de Mantegna, de la même grandeur.

Planche XI.

Monogrammes d'anciens graveurs.

Planches XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII et XIX.

Filigranes de papiers des quatorzième, quinzième et seizième siècles.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE

DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE PREMIER VOLUME.

Fin de la Table des matières.

ERRATA du premier Volume.

Page 30, ligne 8, elle doit elle-même ; *lisez:* il doit lui-même.

32, ligne 6, des tailles gravées, etc.; *lisez:* des tailles, etc., gravées.

42, ligne 15, ôtez la virgule après ligne.

50, ligne 7, elle; *lisez:* lui.

51, ligne 4, *ôtez:* beaux.

131, ligne 12, quoiqu'il n'ait été certainement pas; *lisez:* quoiqu'il n'ait certainement pas été.

166, ligne 16, des troisièmes ; *lisez:* de troisièmes.

168, ligne 20 de la note, de Ptolémée; *lisez:* du Ptolémée.

236, ligne 20, ôtez la virgule après champ.

238, ligne 11, *cors. apientie*, lisez: *cor. sapientie*.

251, ligne antepénultième Madepeine; *lisez:* Madeleine.

283, ligne 18, après Christ (1), *mettez:* de 1367.

291, ligne 1 de la note, *effacez:* en petit.

294, ligne 2 de la note 2, *constra*, lisez: *contra.*

316, ligne 10, Sandersheim; *lisez:* Gandersheim.

317, ligne 14, Sandersheim; *lisez:* Gandersheim.

353, ligne 1, *effacez* années.

N°1. MF 2. AD 3. HB. 4. BH 5. 6. M S 7. b X

8. f S 9. 10.

11. IAM 12. 13. G 1266. 14. X. 15. W 16.

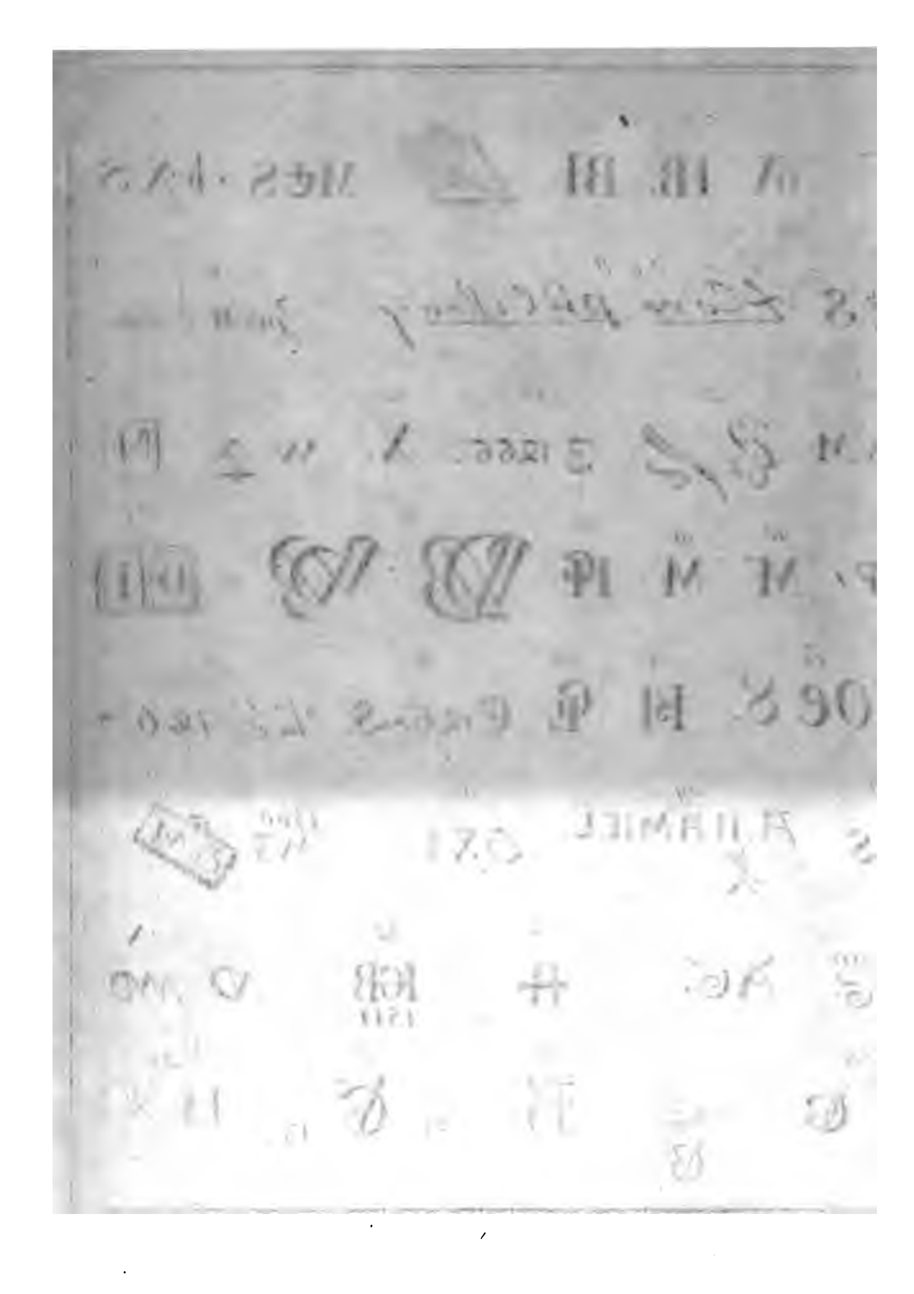
17. EFF 18. MF 19. M 20. IG 21. WB 22. D

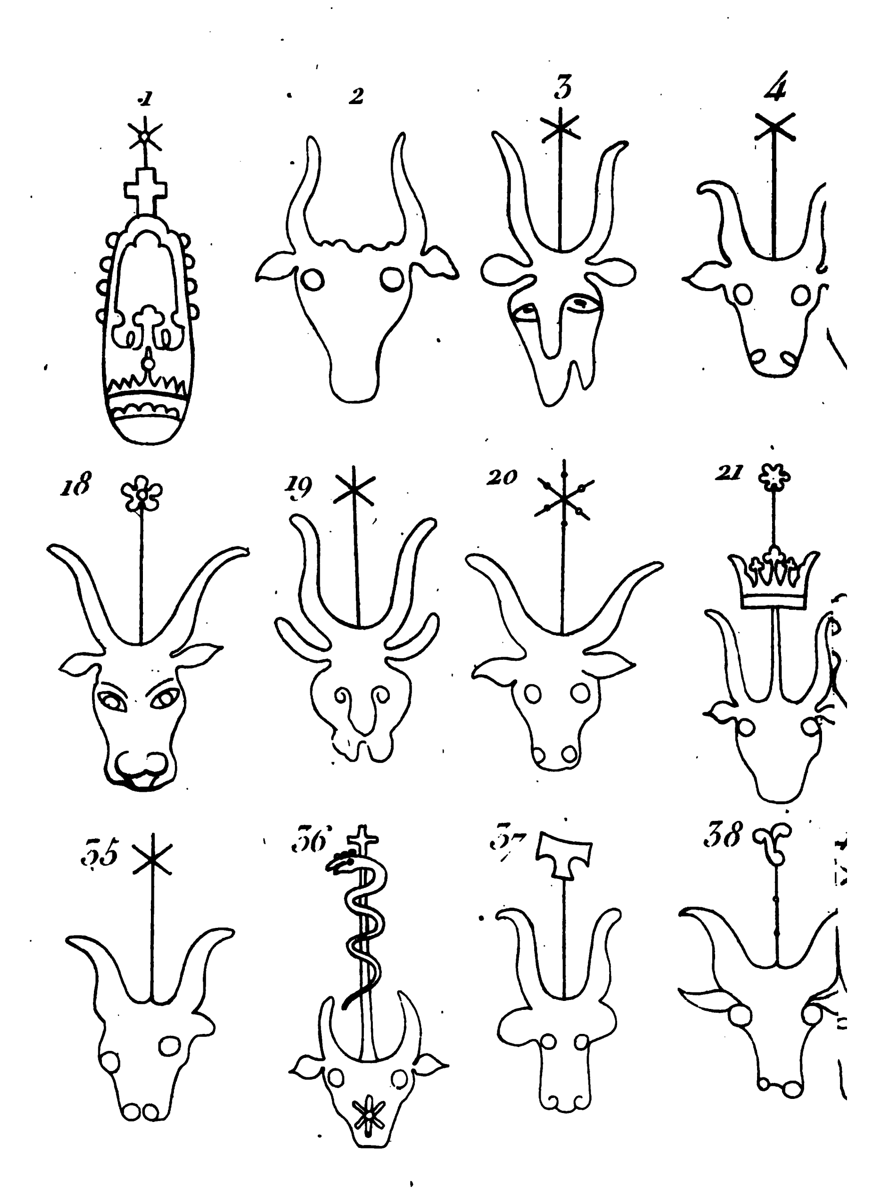
23. noe 8. 24. H 25. GL 26. C 126 S. 27. L 126

28. CS 29. A. HAMIEL. 30. X 1. 31. 1500 M3 EM

32. 1500 AG AG. 33. B 34. IGB 1511 35. AD M

36. 37. 38. K 39. 15 13 40. HS




1
2
3
4
18
19
20
21
35
36
37
38

N°1. MF 2. AD 3. HB. 4. BH 5. 6. M S 7. b X.

8. f 8 9. f Com pul fro 10. Zwott

11. IAM 12. 13. G 1266. 14. X. 15. W 16. A

17. CFF 18. MF 19. M 20. IG 21. WB WB 22. D

23. noe 8. 24. HS 25. CL 26. C 1266 S. 27. L 126

28. CS 29. A. HAMIEL. 30. 5X I. 31. 1500 M3 EM

32. 1500 AG AG. 33. B 34. IGB 1511 35. ND M

36. VG VG 37. A VG 38. K 39. 15 VG 13 40. HS X

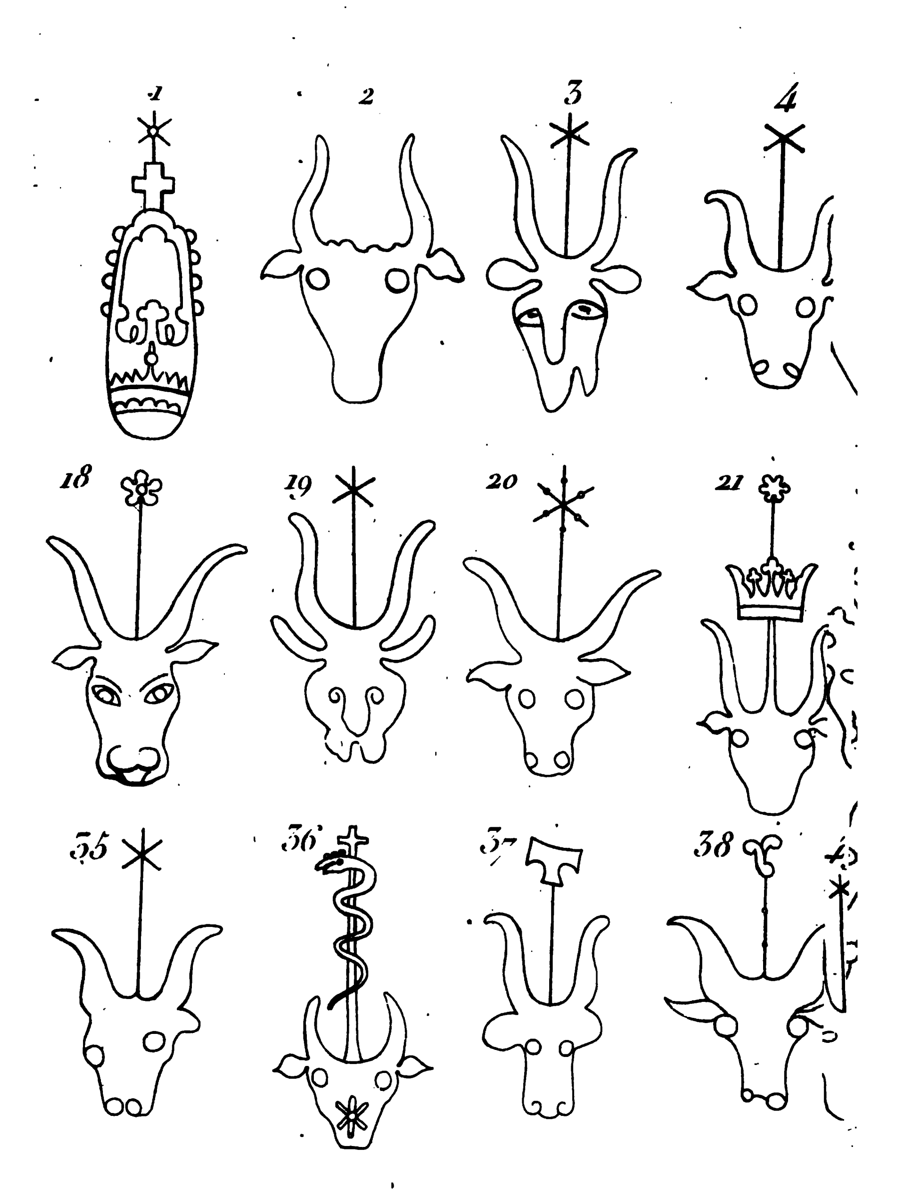
[illegible]

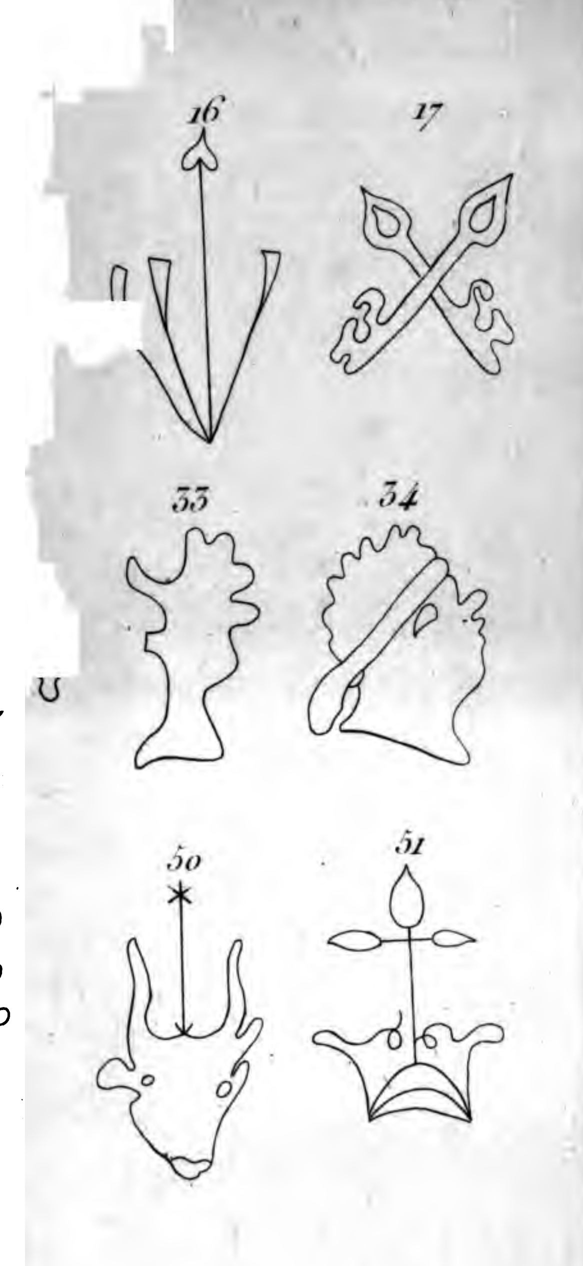
[illegible]

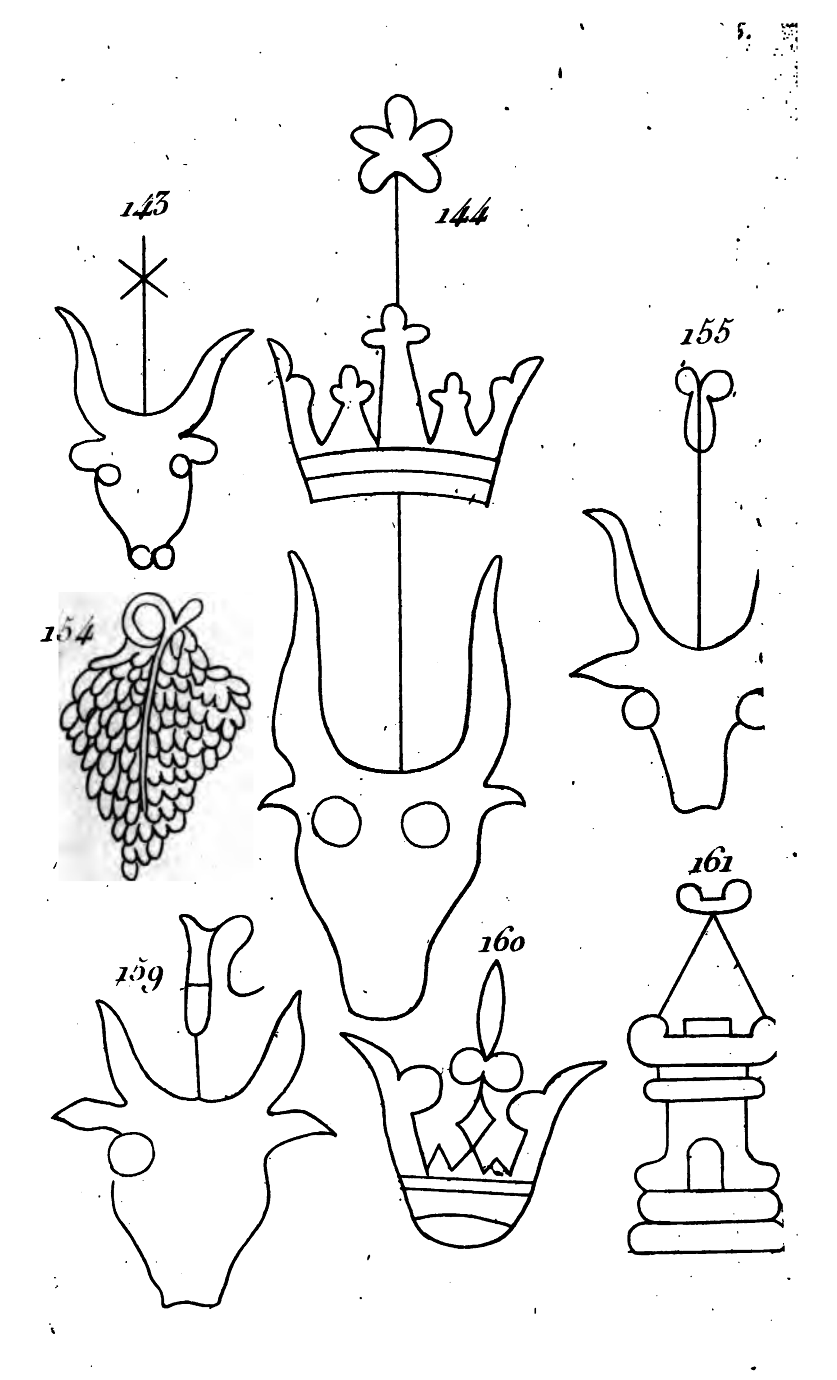
[illegible]

[illegible]

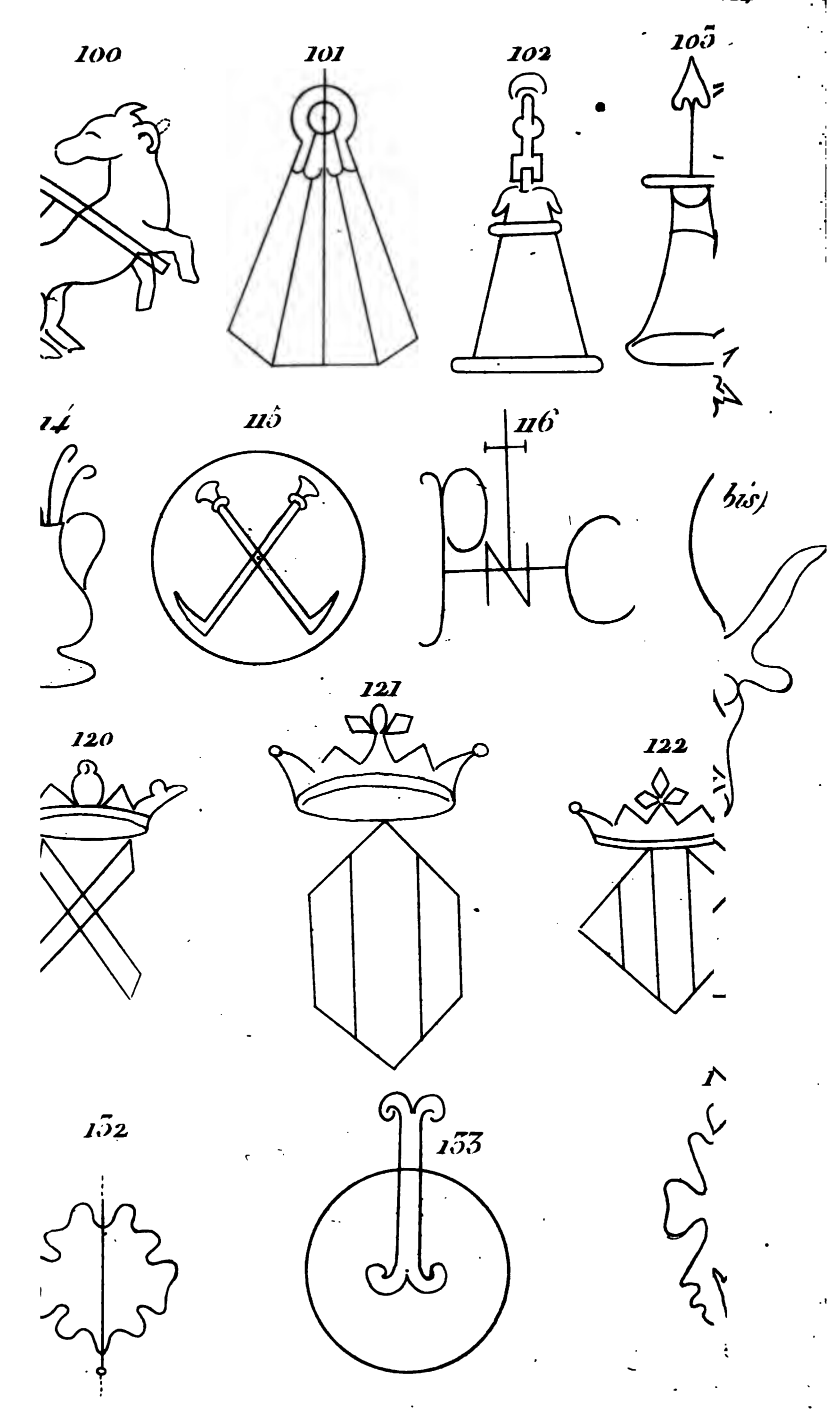
[illegible]

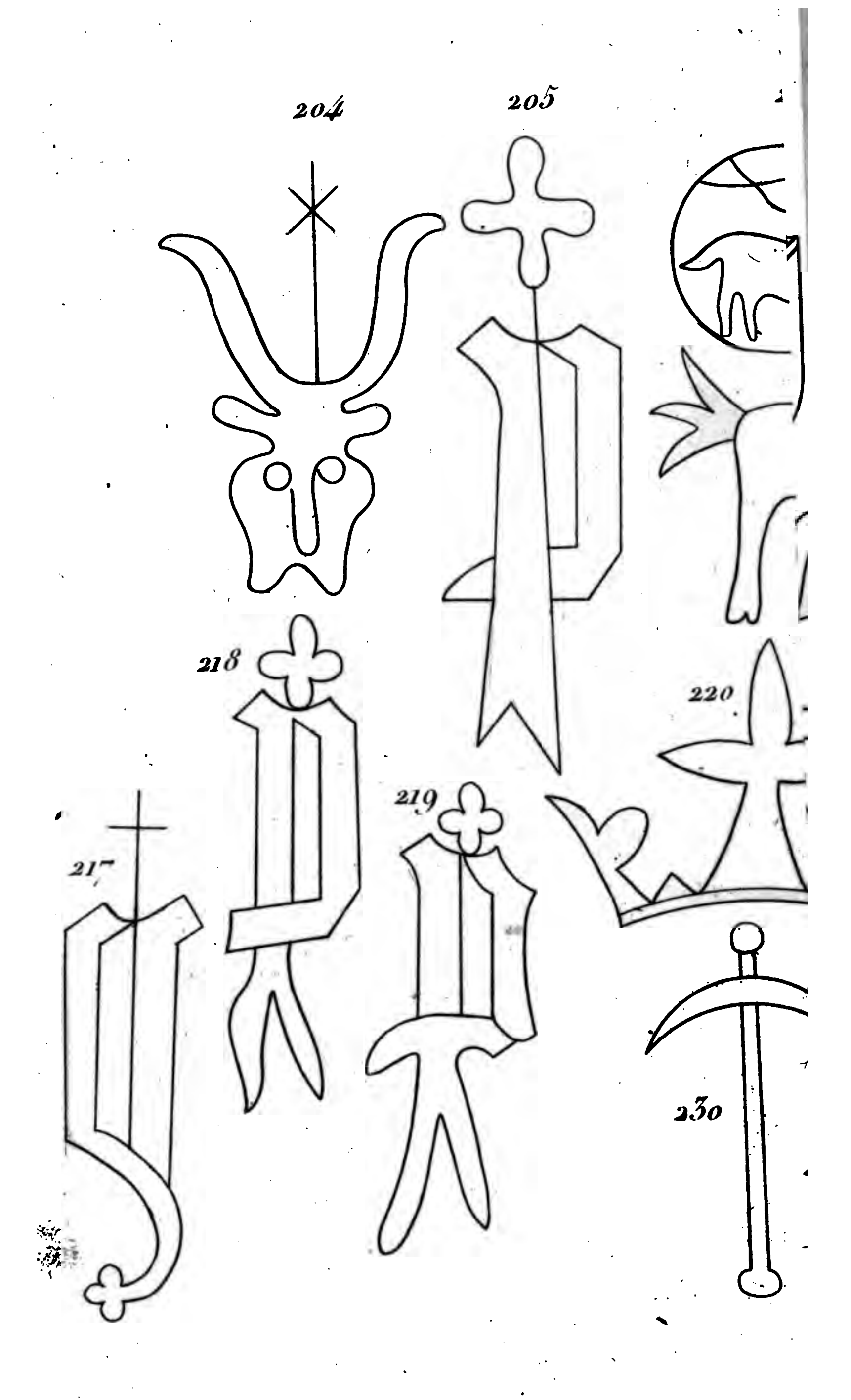

1
2
3
4
18
19
20
21
35
36
37
38

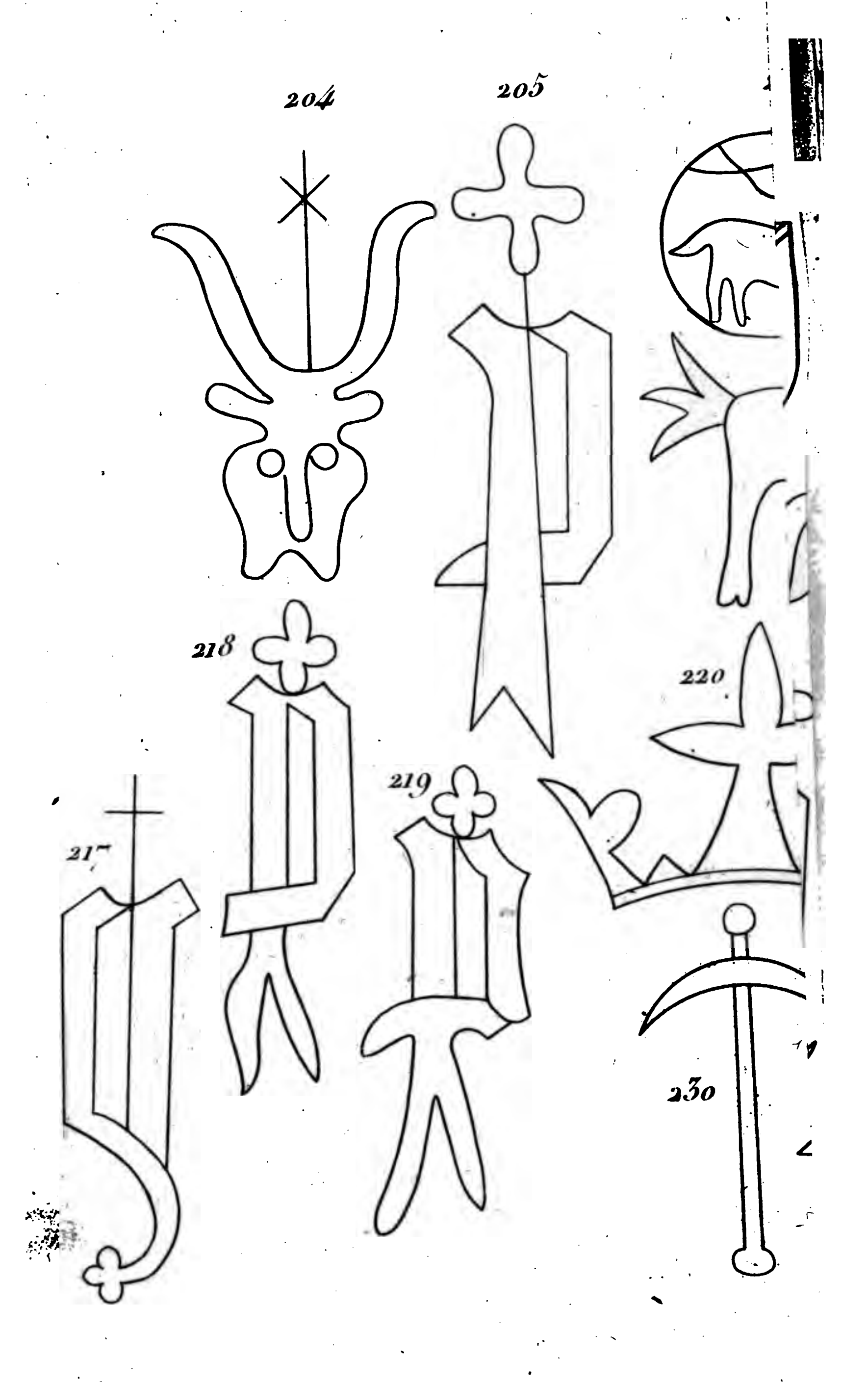

16
17
33
34
50
51



143
144
155
154
159
160
161


100
101
102
103
114
115
116
bis)
120
121
122
132
133


204
205
218
219
217
220
230


204
205
218
220
219
217
230

